

LA REVUE DE
TEHERAN
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 20, Juillet 2007, 2e ANNEE
PRIX 500 TOMANS
rdt @ etelaat.ir
La miniature persane: de l'art au mysticisme
www.revuedeteheran.com



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Directeur & Rédacteur en chef
Mohammad-Javad MOHAMMADI

Directeur adjoint
Rouhollah Hosseini

Rédaction
Esfandiar Esfandi
Amélie Neuve-Eglise
Arefeh Hedjazi

Graphisme et Mise en page
Monireh Borhani

Site Internet
Mortéza Johari

Correction française
Béatrice Tréhard

Correction persane
Mohammad-Amin Youssefi

Adresse:
Etelaat,
Ave. Nafte Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran
Code Postal:1549951199
Tél: 29993615
Fax: 22223404
E-mail: rdt@etelaat.ir

Imprimé par Iran-Tchap

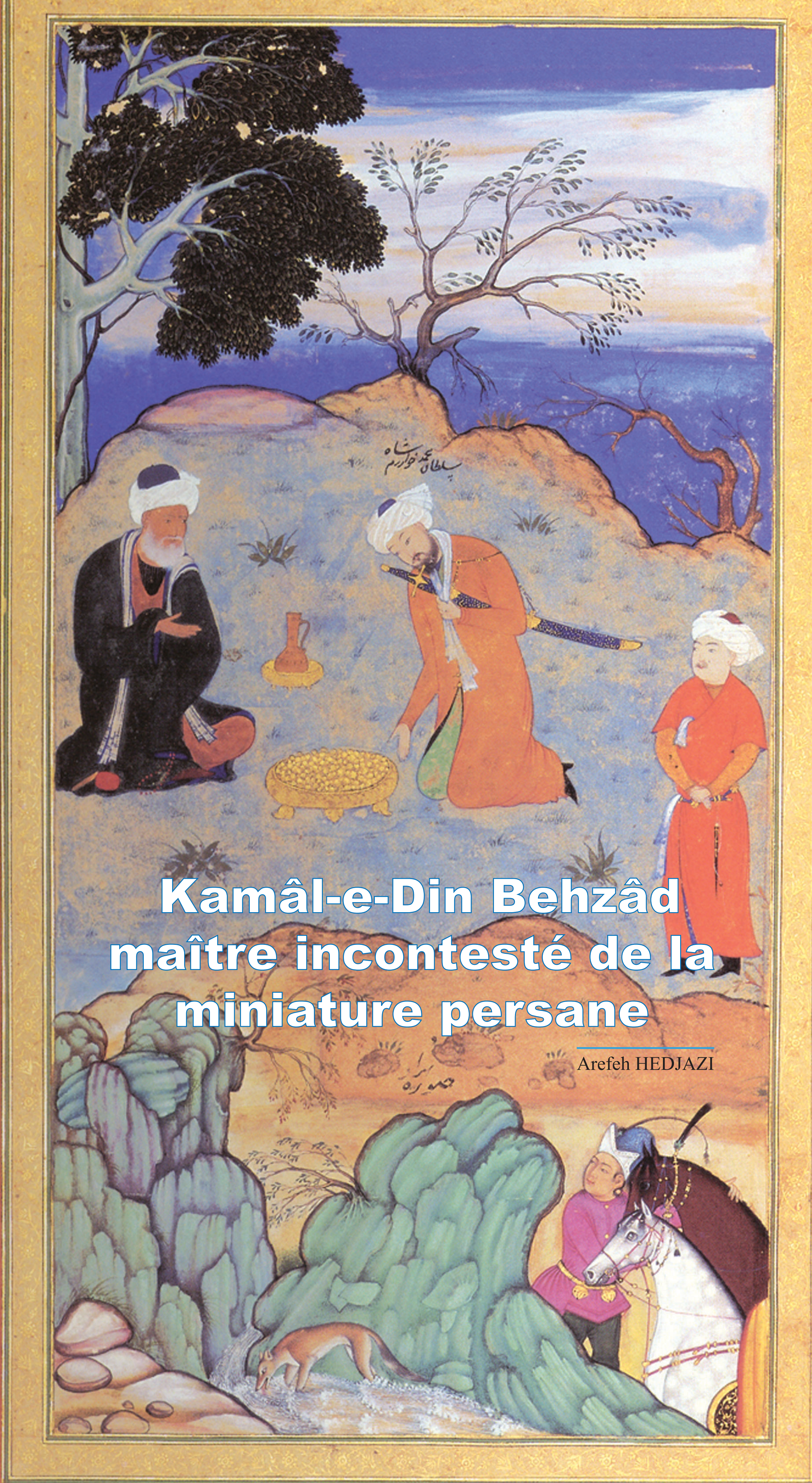


Premier mensuel iranien en langue française
N°20 - Tir 1386 / Juillet 2007
Deuxième année
Prix 500 Tomans

Sommaire

Kamâl-e-Din Behzâd maître incontesté de la miniature persane

Arefeh HEDJAZI



Le conseil du maître, *attribué à Kamâl-e-Din Behzâd, Moraqq'-e Golshan, XVIe siècle*

Le maître Kamâl-e-Dîn Behzâd est sans doute le plus grand peintre et portraitiste du XVème siècle de l'hégire. Nous savons très peu de sa naissance et de sa généalogie. La seule certitude est qu'il devint orphelin très jeune et fut élevé par Mirak, probablement l'un de ses lointains parents.

Mirak, armurier de métier, pratiquait la calligraphie et aujourd'hui encore, l'on peut voir de vieilles bâtisses à Herât qui furent décorées de sa main. Il avait un goût artistique très prononcé qu'il transmit au jeune Behzâd, ce qui permit à ce dernier de se familiariser dès l'enfance avec la calligraphie, qu'il abandonna rapidement au profit de l'enluminure.

L'enfant était très doué. Mirak s'en rendit compte et l'envoya auprès d'un des chefs de file de l'école de Herât, Valliallah Khân. Sous la férule de ce grand maître, il montra de si bonnes aptitudes qu'il fut très vite remarqué et gravit rapidement les échelons hiérarchiques pour être nommé bibliothécaire du roi Hossein Bayghara. Ce dernier, grand mécène et monarque éclairé, bien qu'héritier de Tamerlan et de son patrimoine de massacre et de destruction, avait su rassembler autour de lui artistes en tous genres, lettrés, poètes et peintres. Ainsi, diverses écoles virent le jour et l'art, particulièrement l'art de la miniature connut une expansion considérable et sans précédent. L'époque timouride et surtout le règne du roi Hossein Bayghara fut l'une des plus fécondes dans le domaine de l'art persan et de toute manifestation de civilisation persane en général, Behzâd étant l'un des plus illustres représentants de cette faste période.

Une fois devenu bibliothécaire du roi, il profita de l'occasion qu'il avait de côtoyer les grands maîtres vivants et s'imprégna des techniques de ses prédécesseurs défunts, complétant ainsi activement sa formation.



Illustration de la construction du château de Khourang, *miniature de Behzâd, Herât, XVe siècle*

Behzâd était donc extrêmement doué et commença jeune son métier de miniaturiste en copiant certaines œuvres célèbres. Il fut également remarqué très tôt par le ministre du sultan, Nezâm-e-Dîn Amîr 'Alîshîr, célèbre mécène qui aimait s'entourer d'artistes et de poètes et qui l'aida à devenir le portraitiste attitré du sultan. Dans sa *Badâye-ol-Vaghâye*, Vassefî de Herât met l'accent sur le génie du jeune maître en racontant une petite anecdote: les nobles étaient rassemblés auprès du roi quand Behzâd, à l'époque

L'époque timouride et surtout le règne du roi Hossein Bayghara fut l'une des plus fécondes dans le domaine de l'art persan et de toute manifestation de civilisation persane en général, Behzâd étant l'un des plus illustres représentants de cette faste période.


Bahrâm-e Gour tuant le dragon, *Behzâd, Hérât, XVe siècle*

âgé de vingt ans, fit son entrée pour présenter au souverain la miniature qui le représentait debout dans son parc. La vue de la miniature charma les invités et provoqua d'abord un profond silence, qui se transforma en transports d'applaudissements et de compliments qui durèrent près de deux heures.

Dès lors, Behzâd occupa une place à part parmi les miniaturistes et commença à enseigner à d'autres le secret de la magie de son pinceau.

Il ne vécut que pour son art et porta à l'extrême sa recherche d'une vision picturale épurée, ésotérique et mystique.

Il manifestait une nette attirance pour le soufisme et la voie mystique tracée par le poète Jâmî, qu'il suivit sa vie durant.

Il manifestait une nette attirance pour le soufisme et la voie mystique tracée par le poète Jâmî, qu'il suivit sa vie durant.

Il essaya d'ailleurs, au début de sa carrière, de transférer la technique poétique de ce dernier dans sa peinture.

Behzâd passa le restant du règne du roi Hossein Bayghara à son service, en tant que chef bibliothécaire et miniaturiste attitré.

Cependant, au début du XVIe siècle, Shâh Beyg Khân Sheybânî renversa la dynastie timouride à Herat où vivait le célèbre miniaturiste. Peu de temps auparavant, ce dernier avait été très affecté par la mort de son maître Mirak et de son vieux protecteur 'Alîshîr.

Le nouveau roi, Shâh Beyg Khân, était un homme dur et orgueilleux qui ne manifestait pas un intérêt particulier pour l'art. On dit qu'il poussa l'impudence jusqu'à corriger, pinceau en main, les dessins de Behzâd et d'autres peintres, tandis qu'il leur demandait de rester debout, en rang, et leur expliquait les carences de leur art.

Mais le règne de Sheybânî ne se prolongea guère. Trois ans plus tard, il fut vaincu par le roi safavide Ismaël Ier qui prit Herât sans effusion de sang.

Après trois années de léthargie et d'immobilisme forcé, le début de l'ère safavide marqua le début d'une nouvelle époque pour l'art et un renouveau pour Behzâd et ses collègues. En effet, le respect des safavides pour les Teymourides et leur passion envers tout ce qui était persan les incita, dès leur arrivée au pouvoir, à protéger les artistes.

Shâh Ismâïl nomma le grand maître Behzâd à la tête de toutes les bibliothèques du royaume, ce qui signifiait que Behzâd devait désormais contrôler et juger le travail de tous les calligraphes, miniaturistes et relieurs du royaume. Il conserva cette place une vingtaine d'années, après quoi les Ouzbeks, dont les attaques incessantes finirent par briser les défenses de la ville, envahirent Herât,

obligeant la cour et ses artistes à évacuer la ville. Malgré cela, certains calligraphes comme Mîr 'Alî, Sheikhzâdeh ou Mollâ Youssef tombèrent aux mains des Ouzbeks et furent emmenés à Bokhara, où ils fondèrent l'école du même nom qui connut son moment de gloire, assez court au demeurant, car au fil des années, le manque de talent contribua à nuire au développement de cette école.

Finalement, le roi Tahmassb réussit à vaincre les Ouzbeks et reprit Herât. Il voulait cependant regagner sa capitale, Tabrîz, et après bien des discussions, il obligea Behzâd et d'autres artistes à l'accompagner. Dans cette ville, Behzâd reprit son poste à la bibliothèque royale. C'est à cette époque qu'il fut chargé de terminer l'enluminure du *Livre des Rois* de Tahmassb, chef-d'œuvre d'enluminure de la période safavide.

Le ton patriotique des safavides donna un nouveau souffle à la miniature, qui abandonna un peu le mystico romantisme des Timourides. Malgré cela Behzâd, dans ses œuvres personnelles et indépendantes, conserva son ton mystique que l'on peut observer dans des miniatures telles que "Le vieillard et le jouvenceau" ou "La bataille de chameaux", copiés plus tard par ses élèves, avec quelques changements altérant le sens que Behzâd avait voulu leur donner.

Behzâd a eu de nombreux élèves dont les plus importants à Herât sont Ghassem ben 'Ali et Sheikh Zâdeh Mahmood Mozaheb. Ce dernier, emmené par les Ouzbeks à Bokharâ, y fonda l'école de Bokharâ qui, en réalité, suit la voie mystique de Behzâd en y créant de beaux chefs-d'œuvre.

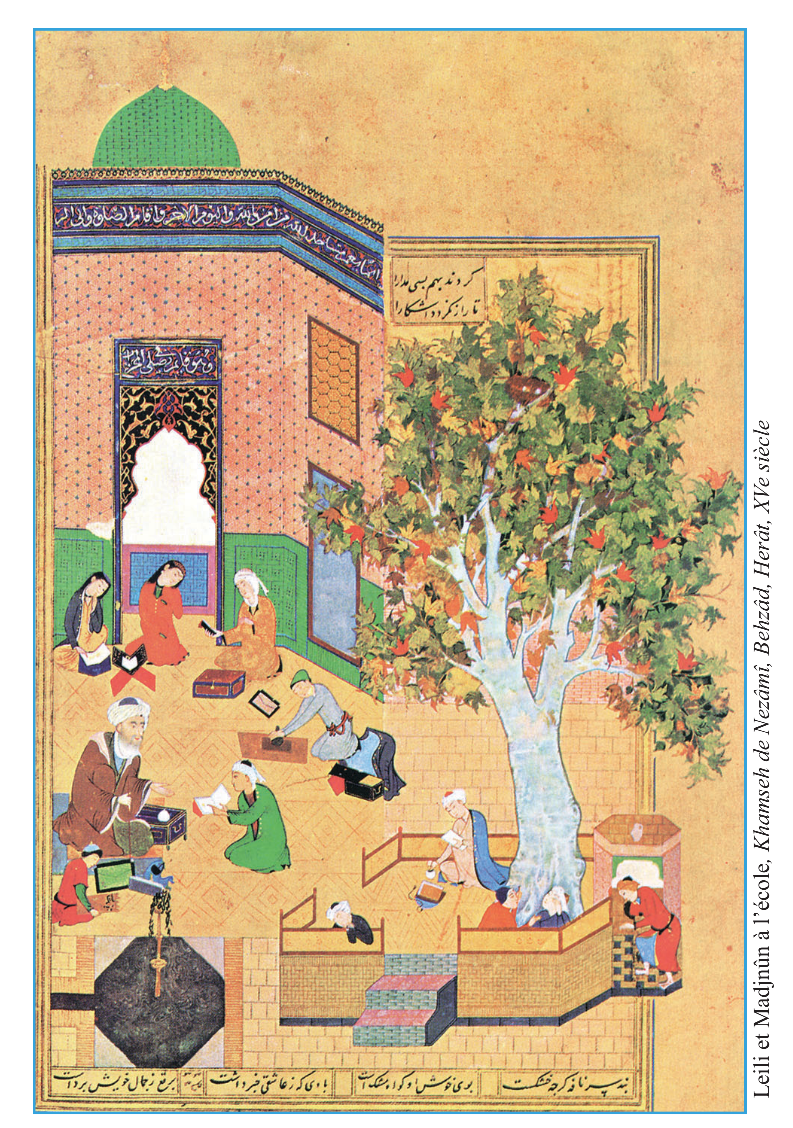
Behzâd mourut en 1536 à Tabrîz. Après sa mort, ses élèves perpétuèrent ses techniques et certains, après la perte d'intérêt du roi Tahmasb pour la miniature et en réponse à l'invitation du roi Homâyoon, prirent le chemin de l'Inde. Ils y fondèrent, sous la protection des Mongols d'Inde, l'école indienne de la miniature qui fut à la source de la formation du courant artistique le plus important après Behzâd.

L'artiste Behzâd ou la renaissance de la miniature

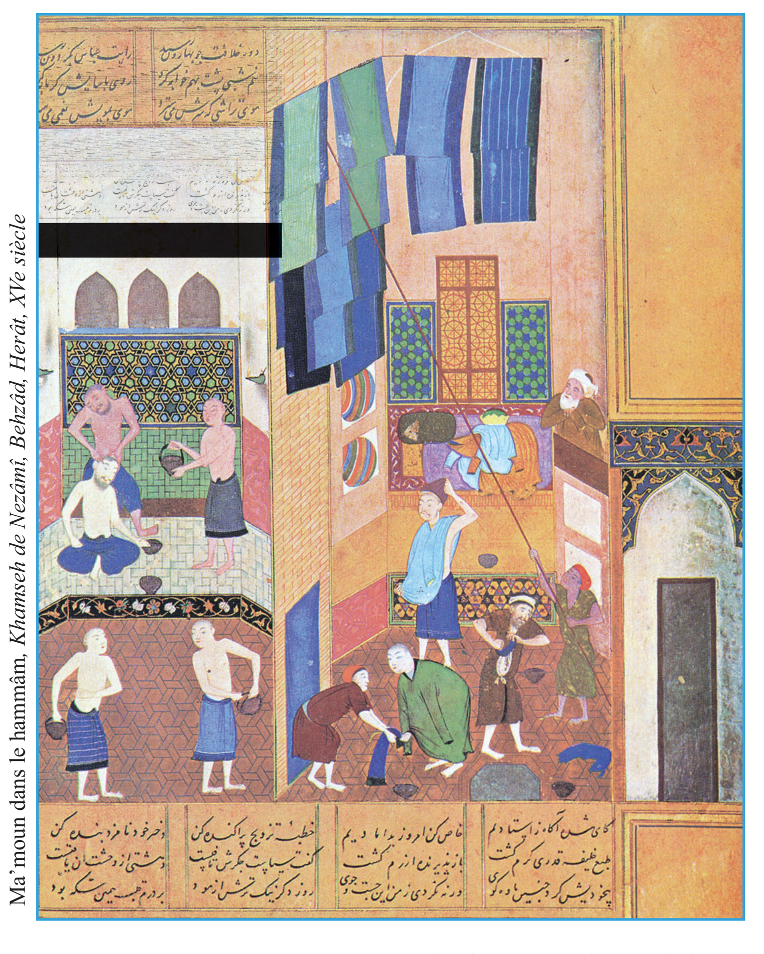
Plusieurs particularités forment le caractère unique du style de Behzâd. L'homme, tout d'abord.

La trajectoire artistique de Behzâd

Le ton patriotique des safavides donna un nouveau souffle à la miniature, qui abandonna un peu le mystico romantisme des Timourides.



Leili et Madjnûn à l'école, *Khamseh de Nezâmî, Behzâd, Herât, XVe siècle*



Ma'moun dans le hammâm, Khamseh de Nezâmî, Behzâd, Herât, XVe siècle

Le rôle de Behzâd dans l'évolution de la miniature du XVème siècle ne se résume pas seulement à ses techniques originales de coloriage et de dessin. Il est là pour donner un sens nouveau à l'art, pour porter un nouveau regard sur la vocation mutuelle de l'homme et de l'art. Il a une vision différente de la vie et de son "comment", un autre aperçu du regard de l'artiste.

présente trois phases. Au départ, le jeune enlumineur apprend les techniques anciennes, comme celle de l'école de Shîrâz ou de Herât. Il assimile les procédés qui ont fait jusqu'alors la perfection de la miniature perse et entreprend de refaire en sens inverse le chemin qu'a suivi l'enluminure depuis le commencement. Puis, il se sert de ses connaissances à sa propre manière. Son propre style prend forme et il donne libre cours à son esprit génial pour révolutionner le genre et la manière de faire de l'école de Herât puis celle de Tabrîz.

Le rôle de Behzâd dans l'évolution de la miniature du XVème siècle ne se résume pas seulement à ses techniques originales de coloriage et de dessin. Il est là pour donner un sens nouveau à l'art, pour porter un nouveau regard sur la vocation mutuelle de l'homme et de l'art. Il a une vision différente de la vie et de son "comment", un autre aperçu du regard de l'artiste.

Behzâd est l'héritier du puissant courant de Shîrâz, et voit avec désespoir le genre mongol prendre le pas sur tout autre style. Les artistes de son époque sont perdus dans les méandres d'un romantisme sec, morbide et figé. Leurs œuvres représentant des hommes et des chevaux sont vides et sans âme. Ils illustrent des chevaux debout, mais immobiles sur fond de ciel bleu et de plaine ocre et kaki.

C'est dans ce milieu ankylosé que Behzâd fait son apparition. Il veut avoir sa place dans l'évolution de cet art. Sans s'en prendre aux procédés classiques qu'il apprécie et respecte, il engage sa créativité dans la voie du réel, en essayant au maximum de s'éloigner de la chimère. Il observe donc, il observe réellement. C'est alors que la nature, avec toute sa grâce et sa magnificence, déploie ses trésors et laisse le pinceau puissant et précis du jeune artiste l'immortaliser, les montagnes aux cimes enneigées, les arbres élancés, les eaux limpides et ruisselantes, les fleurs, les plaines vertes, tous sont pris dans l'orbite du regard du maître qui les fige dans un tracé sûr. Ainsi la nature, grâce au génie et à la capacité de l'artiste, connaisseur inné des proportions à donner, prend la place qu'elle méritait au sein de la miniature.

Plus important que cela dans l'œuvre de Behzâd est la place d'honneur qu'il réserve à l'homme. Dans son œuvre, l'homme joue un rôle central et la formation de son style dépend essentiellement de sa vision de l'humain et sa forme picturale. Il cherche de nouveaux procédés pour montrer l'homme

en mouvement, et grâce aux lignes circulaires dont il entoure les silhouettes, il essaie d'exposer et de dégager les états d'âme, la vivacité et les proportions exactes du corps humain.

Le corps idéal des miniatures de Behzâd est le corps en mouvement, l'homme qui évolue.

Il essaie de faire entrer l'humain dans le répertoire inépuisable de l'illustration, un humain possédant une présence inaltérable et significative. Il tente de faire pénétrer les hommes dans son travail et le résultat de cet effort est que ces derniers perdent leur caractère momifié et se remettent à ressembler aux vrais hommes, unis toujours dans une chaîne de solidarité qui les pousse à avancer ensemble, dans une évolution exubérante, vers un but universel et supérieur.

Ce réalisme et cette clairvoyance ont fait de Behzâd le maître incontesté de plusieurs générations. Il aime la nature mais il ne veut pas d'un paysage de montagnes ou de plaines agrémenté de fleurs ou d'arbres. Au centre d'un tel paysage, il place l'homme. Et l'on peut sentir son engagement envers ses semblables. Pour eux, il s'arrache à la douceur de la fantaisie pour se consacrer avec logique et clarté à la description de la vie humaine, ses joies et ses peines. En image, il raconte l'histoire des hommes, leurs vies, leurs malheurs et bonheurs, leurs triomphes et leurs échecs.

Sa dextérité à rapporter les vies multiples des gens engagés dans l'action d'exister, l'importance qu'il donne à leurs actes est l'une des caractéristiques essentielles de son style raffiné. On voit par exemple des ouvriers courbés et squelettiques travailler à la construction d'un palais, des théologiens polémiquer, un esclave, serviette en main, qui attend son maître pour lui essuyer les pieds, des serviteurs qui apprêtent le repas du roi, etc.

L'innovation est une des autres qualités essentielles des ouvrages de Kamâl-e-dîn. Cette innovation concerne tant la forme que les couleurs. Son œuvre porte l'empreinte d'un coloriste exceptionnel. La création de nouvelles couleurs brillantes et fraîches aux yeux, le mélange de ces couleurs et l'utilisation de clairs-obscurs inusités et originaux sont d'autres inventions de cet artiste. L'usage de l'or et de l'argent donne un éclat et une grâce particulière à son travail. D'ailleurs, l'inusabilité de ces teintes jusqu'à nos jours est un autre sujet d'intérêt pour les chercheurs et les admirateurs de Behzâd. ■

La création de nouvelles couleurs brillantes et fraîches aux yeux, le mélange de ces couleurs et l'utilisation de clairs-obscurs inusités et originaux sont d'autres inventions de cet artiste.



Une page du Moraqqa'-e Golshan, Behzâd, XVIIe siècle

Des paysages de *Xvarnah* au " huitième climat " de la géographie mystique

Le sens philosophique et mystique de la miniature

Amélie NEUVE-EGLISE

Née de la combinaison d'influences byzantines, bouddhiques, et asiatiques progressivement intégrées aux côtés de motifs de la Perse préislamique, la miniature persane connut un essor important à la fin du XIIIe siècle, notamment à la suite des invasions mongoles qui ouvrirent la voie à une diffusion croissante de l'art chinois en Iran. La miniature et l'esthétique qui lui est propre se sont ensuite développées au sein de plusieurs écoles dont les plus connues restent celles de Shirâz, d'Ispahan, d'Herat et de Tabrîz.

Au-delà des différents contextes historiques et courants artistiques dans lesquels on a parfois voulu la circonscrire et l'"expliquer", la miniature recèle également un sens philosophique et mystique s'enracinant dans un symbolisme et une spiritualité particuliers combinant à la fois des éléments mazdéens et chiites, dont la portée et le contenu dépassent les frontières de l'art au sens strict. La découverte de son sens profond implique donc de tenter de comprendre l'oeuvre de l'intérieur, en s'efforçant de saisir le type de conscience ainsi que l'intention profonde de l'artiste qui l'a produite.

Une vision paradisiaque

Les représentations paradisiaques et édéniques où sont présents les motifs de l'arbre, du ruisseau ou de l'oiseau comptent parmi les sujets de prédilection des miniaturistes. De façon plus générale, les thèmes des miniatures persanes puisent souvent leur source dans la mythologie persane et ont servi à illustrer des grands classiques de la littérature tels le *Shâhnâmeh* de Ferdowsi, le *Khamseh* de Nizami ou le *Golestân* de Saadî. La présence de personnages aux traits simples et similaires ainsi que l'absence du respect des lois de la perspective ont parfois amené certains critiques, notamment au XVIIIe et au XIXe siècles, à qualifier de "simpliste" ce type d'art dont l'esthétique ne serait, selon eux, que le reflet d'un manque de maîtrise des techniques picturales et de figuration. Dans ce type d'analyse, l'art européen constituait le critère de référence à l'aune duquel les arts étrangers étaient jugés et analysés : plus le degré

de proximité lui était proche, plus l'art de tel ou tel pays était considéré comme "avancé". Les approches ont bien évidemment évolué et de nombreuses analyses ont par la suite adopté une démarche résolument herméneutique visant à saisir l'intention qui avait donné naissance à ces oeuvres et ce qu'elles signifiaient pour leur auteur comme pour leurs spectateurs. En effet, pour les Iraniens de l'époque, ces paysages édéniques n'avaient rien d'imaginaire ou d'irréel mais recelaient au contraire un haut contenu symbolique appelant à la contemplation et à la mise en œuvre de toute une herméneutique spirituelle.

Une conception de l'homme et de l'âme visionnaire

Ce type d'art et son sens sont étroitement liés à une vision de l'homme ainsi qu'à une théorie de la connaissance formulées par le mysticisme chiite, dont certains aspects sont proches du néoplatonicisme. Dans ces conceptions fondées sur des versets du Coran et de nombreux hadîths, l'âme préexiste à l'homme et a pu contempler, avant sa chute dans le corps et le monde matériel, les vérités divines prééternelles dont elle a peu à peu perdu le souvenir après son incarnation. Cependant, par une foi constamment orientée vers la recherche et la connaissance de Dieu, l'homme peut réaccéder, au travers de visions en songe ou à l'état de veille, à certaines de ces vérités qui lui apparaissent alors dans le monde imaginal, "intermonde" entre le monde terrestre et celui des purs esprits.

Cela présuppose que, loin des théories modernes et rationalistes selon lesquelles la connaissance n'est possible qu'au travers de la raison ou de l'expérience sensible, il existe un troisième organe de connaissance, qui est l'imagination active se déployant au niveau du monde



Paysage de Xvarnah, *Istambul, XIVe siècle.*

imaginal ou "huitième climat". Loin d'être considérée comme source d'illusion, elle est l'organe d'accès par excellence aux connaissances divines et aux mondes spirituels supérieurs. Les implications quant au sens et à la valeur de l'œuvre s'en trouvent alors radicalement transformées: d'œuvres "fantaisistes et imaginaires", elles deviennent le miroir



Majnûn dans le désert, *Khamseh Nezâmi, Tabriz.*

Cet art est étroitement lié à une conception particulière d'un réel non plus limité à ce que voient les yeux de chair mais incluant, selon une vision résolument verticale de l'Etre, l'ensemble des formes subtiles non soustraites à la temporalité et à la matérialité de ce monde aperçues par les yeux de l'âme.

de visions apparues à une conscience à l'état de veille ou en songe, reflétant des significations dont la portée dépasse le strict horizon de notre monde matériel.

Une grande partie de ces miniatures ne sont en effet pas la transcription au niveau du visuel des mondes imaginaires et fantastiques de l'artiste, mais la figuration de ses visions intérieures dotées d'une valeur cognitive. Comme l'a souligné Patrick Ringgenberg, "*l'esthétique persane n'est pas autre chose que la mise en scène poétique d'une réalité et d'une perception supraterrestres*[1]". Ceci fait également écho à un motif récurrent du mysticisme chiite et du soufisme, selon lequel l'homme est un microcosme dont le cœur, s'il est pur et poli comme un miroir, est à même de refléter le macrocosme de la Création. En suivant cette vision des choses, notre monde terrestre et ses différents objets ne font que refléter les réalités présentes dans le monde imaginal à l'état subtil, qui sont à leur tour le reflet d'archétypes spirituels et divins. Dans cette cosmologie, chaque "monde" (monde matériel, de l'âme et de l'intelligence) constitue donc le reflet du monde qui lui est supérieur. Les motifs des miniatures s'enracinent ainsi dans une vision "des" mondes particulière, reflètant également le degré d'avancement spirituel ainsi que la conscience intime de celui qui les figure.

La représentation figurative d'événements ayant eu lieu dans ce monde imaginal, lieu par excellence des expériences visionnaires et de toute initiation, a ainsi constitué le sujet de nombreuses miniatures. Dès lors, comme l'a souligné Ringgenberg dans un ouvrage consacré à la peinture persane[2], "*la miniature ne montre pas l'espace et la lumière terrestres, mais la radiance de l'âme et des mondes de l'Ame. Les jardins, les palais, les personnages posés sur le papier ne sont pas imités des phénomènes que nous voyons: ils sont comme des archétypes "dessinés" par l'Imagination divine dans les mondes de l'Ame, et saisis par le peintre, non dans le monde imparfait de notre terre, mais dans la pureté lumineuse d'un univers contemplatif propre à l'âme.*[3]" Cet art est donc étroitement lié à une conception particulière d'un réel non plus limité à ce que voient les yeux de chair mais incluant, selon une vision résolument verticale de l'Etre, l'ensemble des formes subtiles non soustraites à la temporalité et à la

matérialité de ce monde aperçues par les yeux de l'âme.

Le *Xvarnah* ou lumière de gloire zoroastrienne

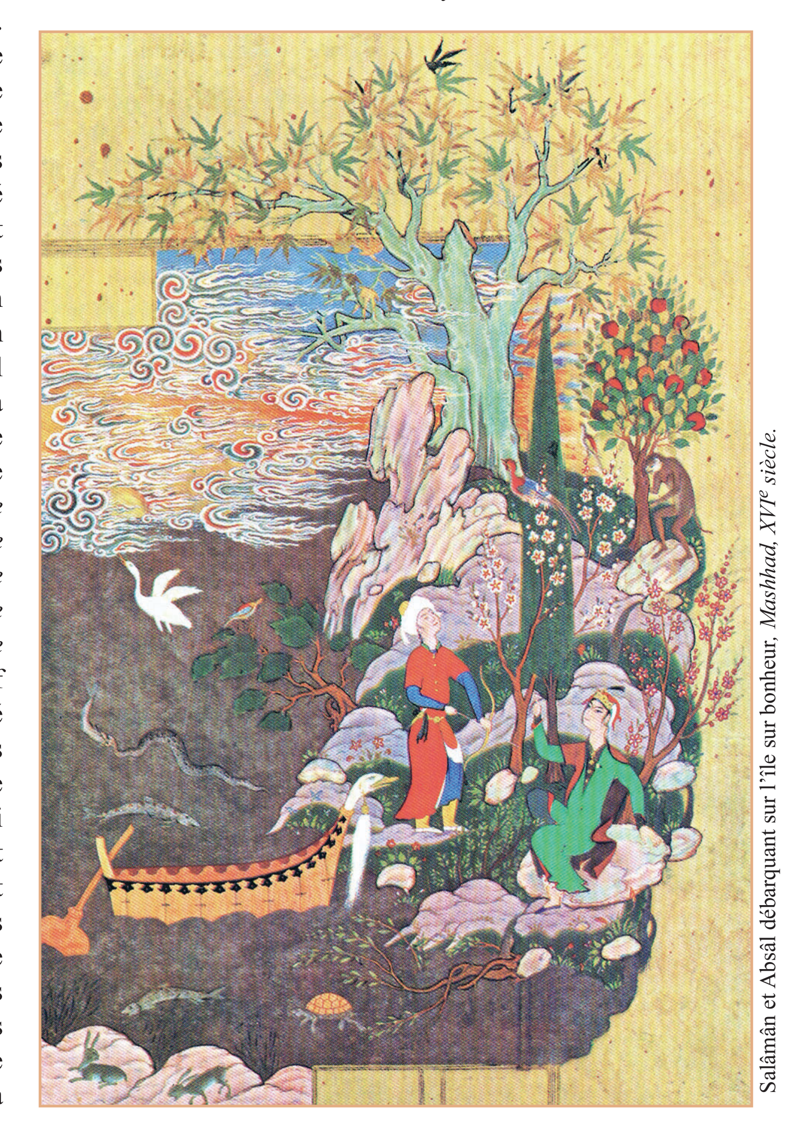
Cette vision de la réalité puise certaines de ses racines dans certaines croyances de la Perse antique. A ce titre, elle peut être rapprochée de la notion de *Xvarnah* ou Lumière de gloire[4] qui, dans le zoroastrisme, est présente dans la relation de l'homme avec le divin et transfigure son âme pour lui permettre de saisir les réalités célestes du monde imaginal.

Cette notion postule à elle seule toute une anthropologie selon laquelle outre son corps matériel, chaque être possède également un corps de lumière ou corps de résurrection qui est son individualité spirituelle destinée à survivre à sa mort corporelle. Chaque homme est dès lors appelé à façonner, au cours de son existence terrestre et grâce à l'imagination active, un corps subtil par lequel il effectuera sa résurrection à venir et sera appelé à participer à la transformation de la Création dans son ensemble. Comme l'a évoqué Henry Corbin, "*comme splendeur terrestre de la divinité, le Xvarnah Imaginé par l'âme transfigure la Terre en une Terre céleste, paysage glorieux symbolisant avec le paysage paradisiaque de l'au-delà*[5]". Le motif zoroastrien de la lumière de gloire a été par la suite repris par des théosophes tels que Sohrawardî, qui le qualifie de lumière enveloppant le corps des mortels ainsi que de principe lumineux accompagnant les êtres durant leur existence terrestre et leur permettant de s'élever vers des mondes spirituels supérieurs. Cette lumière est appelée à transfigurer les réalités matérielles et à les dévoiler dans leur forme imaginale, et constitue à ce titre un principe de vision permettant à l'homme de contempler les "paysages de Xvarnah", visions édéniques de l'âme ayant constitué le sujet de nombreuses miniatures.

Une portée métaphysique et mystique

Si les miniatures étaient souvent destinées à illustrer des ouvrages dits "profanes", une grande majorité des miniaturistes était des mystiques et une grande partie des mystiques ont également illustré leurs écrits par des miniatures. En outre, de nombreuses miniatures ayant

La représentation figurative d'événements ayant eu lieu dans le monde imaginal, lieu par excellence des expériences visionnaires et de toute initiation, a constitué le sujet de nombreuses miniatures.



Salâmân et Absâl débarquant sur l'île sur bonheur, *Mashhad, XVIe siècle.*

La contemplation de la miniature permet de transmettre un des points centraux de nombreuses doctrines mystiques: l'amour humain est appelé à être sublimé et à se fondre dans l'unicité de l'amour divin.



Khosrow regardant Shîrîn se baigner, *miniature anonyme turque, XVIe siècle.*

Au-delà de son esthétique, la symbolique de la miniature persane nous dévoile une spiritualité essentiellement visionnaire et tournée vers la contemplation des mondes de l'au-delà, tout en illustrant la richesse du monde intérieur de l'artiste.

illustrés certains monuments de la littérature persane comme le *Shâhnâmeh* de Ferdowsî ou encore le *Khamseh* de Nezâmî ont été par la suite longuement méditées par des philosophes et mystiques iraniens, qui, dépassant leur sens profane apparent, leur ont parfois conféré une portée mystique et spirituelle pour faire de la miniature un support destiné à éveiller les consciences à l'existence de réalités suprasensibles.

Un exemple type nous est fourni par l'illustration d'une scène du célèbre poème *Khosrow et Shîrîn* de Nezâmî, relatant l'amour d'un jeune prince sassanide, Khosrow, pour une belle princesse chrétienne, Shîrîn; amour qui devra affronter plusieurs épreuves dont la nécessité de vaincre Farhâd, épris lui aussi de Shîrîn. Dans un passage du poème, Khosrow, parti à la recherche de Shîrîn, découvre celle-ci en train de se baigner au bord d'une rivière. Frappé par sa beauté, il la contemple de loin, sans être vu. Cette scène à l'apparence classique et peinte par de nombreux miniaturistes a été interprétée comme étant la stupeur éprouvée par l'âme (incarnée par Khosrow) lorsqu'elle perçoit une manifestation divine (Shîrîn). Le

spectateur a également une part active à jouer dans la scène, selon un processus de signification "en triangle": Khosrow contemple Shîrîn sans être vu, tandis que le spectateur contemple à son tour la scène à l'insu des protagonistes. Se créé alors un jeu de miroir, motif récurrent de la mystique persane: le spectateur devient à son tour acteur de la scène, la beauté de Shîrîn devenant le miroir de la propre essence de Khosrow et du spectateur. La contemplation de cette beauté féminine doit alors éveiller l'âme de ce dernier; lui faire pressentir et le préparer à la vision de la beauté divine. Se trouve également abordé un thème classique de la mystique iranienne qui fut notamment développé par Rûzbehân Baqlî Shîrâzî et selon lequel la contemplation d'une belle forme humaine serait un prélude à celle de la beauté divine. La miniature livre ainsi un des secrets de l'amour divin et conduit l'amant à voir dans la beauté de l'être aimé la présence de Dieu. Par un effet de miroir, l'amant se voit désormais à la fois comme l'objet et le sujet de l'amour divin, contemplant en Shîrîn à la fois son propre amour et la beauté divine qui l'aime. Par conséquent, la contemplation de la miniature permet de transmettre un des points centraux de nombreuses doctrines mystiques: l'amour humain est appelé à être sublimé et à se fondre dans l'unicité de l'amour divin.

Au-delà des apparences, un sens destiné à éclore dans l'âme de chacun

Les critiques marquées par le naturalisme qui ont parfois reproché à la miniature sa "simplicité" ou son manque de respect des lois de la perspective se trouvent ainsi invalidées: le but n'est pas tant de reproduire une photographie la plus exacte possible du réel au sens matériel, mais d'ouvrir l'esprit et la conscience à l'existence de réalités autres que celles du monde visible - voire de véhiculer un message spirituel et d'ordre métaphysique. Les couleurs parfois irréelles mais dotées d'une haute signification symbolique participent également à ce dessein, tout en ouvrant des possibilités de significations et de réflexions illimitées.

Ces œuvres recèlent donc une portée contemplative profonde et constituent un support clé de ce que l'on pourrait qualifier de "*dhikr* visuel"; la contemplation de l'œuvre devant susciter méditation et réflexion chez le spectateur et lui "rappeler" les paysages que son âme a admirés lorsqu'elle préexistait au corps.

Enfin, au-delà de la variation des styles propres à chaque époque, on peut dénoter dans ces œuvres une certaine permanence des symboles, soulignant la constance des idées philosophiques et des systèmes théosophiques qui les sous-tendent, au-delà des changements sociopolitiques et des vicissitudes du temps.

Au-delà de son esthétique, la symbolique de la miniature persane nous dévoile une spiritualité essentiellement visionnaire et tournée vers la contemplation des mondes de l'au-delà, tout en illustrant la richesse du monde intérieur de l'artiste. Loin de "l'art pour l'art", la miniature trouve sa source dans une expérience intime de l'âme relevant davantage d'un savoir-être que d'un savoir-faire. Art miroir tourné vers Dieu, l'œuvre est appelée, au-delà de sa matérialité et du fait de sa portée métaphysique et initiatique, à servir de support à l'expérience spirituelle et à trouver des significations sans cesse renouvelées au travers des époques, pour peu que les regards soient éduqués à la regarder et à saisir la profondeur de son sens. ■

Bibliographie
- Titus Burckhardt, Principes et méthodes de l'art sacré, Dervy, 1995.
- Titus Burckhardt, L'art de l'Islam, Sindbad, 1985
- Henry Corbin, Corps spirituel et Terre céleste, de l'Iran mazdéen à l'Iran shî'ite, Paris, Buchet/Chastel, 1979.
- Patrick Ringgenberg, La peinture persane ou la vision paradisiaque, Les Deux Océans, 2006.

1. Patrick Ringgenberg, *La peinture persane ou la vision paradisiaque*, Les Deux Océans, 2006.
2. Ibid.
3. Ibid.
4. Cette lumière renvoie également à la notion de Terre céleste (Spenta Armaiti), et a parfois été rapproché de la *sophia* occidentale.
5. Corbin, Henry, *Corps spirituel et Terre céleste, de l'Iran mazdéen à l'Iran shî'ite*, Paris, Buchet/Chastel, 1979.

Behzâd
ou
la figuration du sens spirituel

Etude d'une œuvre mystique de Behzâd[1]

Dr. Seyyed Rezâ FEYZ



Le combat des chameaux, *Moraqqa'-e Golshan, Behzâd, XVIe siècle*

Un simple concours de circonstances et une discussion m'ont amené à rédiger cet article. Il y a quelques temps, le 28 mai 2003, j'ai reçu une lettre de l'éditeur Flammarion annonçant la publication d'un livre de Michael Barry intitulé *La Peinture figurative en Islam médiéval*. On avait joint à la lettre une image de la miniature *Le combat des chameaux* de Behzâd en me demandant de trouver une photo de cette œuvre.

Après avoir un peu réfléchi au sujet du dessin et en particulier au calligramme que Behzâd y a introduit, j'ai trouvé que *Le combat des chameaux* n'était pas un titre bien choisi. Par la suite, au cours d'une discussion avec l'auteur du livre, j'ai interprété les deux chameaux (dont l'un semblait tout noir et l'autre tout blanc) comme étant les symboles de la nuit et du jour, et le fuseau et le fil de l'homme comme les symboles du fil et de la roue du temps. Plus tard et après avoir approfondi mes réflexions, il m'a semblé que les titres *Face diurne et nocturne du Monde ou Face visible et invisible du Monde*[2] étaient plus pertinents.

Après leur avoir exposé ma démarche, les grands maîtres de la miniature, les docteurs Tadjvîdî et Halîmî ainsi que d'autres fins connaisseurs de cet art ont reconnu la nouveauté de cette interprétation et m'ont encouragé à poursuivre l'étude et la découverte des mystères de cette miniature à la lumière des concepts élaborés par le mysticisme islamique. Je remercie les chers maîtres et amis et espère que ce court texte pourra ouvrir de nouveaux horizons de significations pour ce dessin ainsi que dans l'étude d'autres œuvres de ce genre.

Pour tout peintre familier avec le monde spirituel, aucune œuvre picturale n'est totalement exempte de paradoxes, étant donné que les artistes dessinent parfois des vérités qu'on ne peut pas représenter par le dessin et évoquant un monde qui n'a ni forme ni figure[3].

Apparemment, c'est en faisant allusion à ce paradoxe et à la difficulté de représenter un monde aux figures subtiles et invisibles aux yeux que Sa'adî a écrit dans un de ses recueils:

Peintre, dessinateur chinois, va voir la figure de ma bien-aimée

Fais-en une représentation qui lui ressemble où renonce à la dessiner[4]

En effet, tout œil ne peut pas voir l'âme et le monde spirituel; pour figurer l'âme et l'esprit (le sens), il faut chercher à voir avec les yeux du cœur. En outre, même si quelqu'un y parvient, il ne peut pas forcément expliquer et représenter ce qu'il voit.

En s'efforçant de représenter ce qui échappe au domaine du sensible et les vérités invisibles, le peintre et le poète sont donc obligés de recourir à des allégories et des allusions. Il représente alors ces vérités inexprimables au moyen de signes et d'allégories de telle façon que ceux qui savent déchiffrer ces signes (*ahl-e eshârât*) les comprennent et ceux qui ne les connaissent pas ou se contentent de l'apparence en restent au premier niveau de signification de l'œuvre.[5]

Kamâl-e-Dîn Behzâd est un peintre qui avait certainement une connaissance des signes de l'invisible et, bien qu'on ne puisse le considérer en soi comme un mystique[6], on peut le classer facilement parmi les peintres des vérités mystiques. Il a créé, au moyen d'une utilisation subtile des couleurs, des miniatures qui sont toutes considérées comme des chefs-d'oeuvre de la peinture. En outre, ses dessins nous dévoilent un monde au sein duquel on ne peut entrer et que l'on ne peut saisir que par la perception imaginale



Kamâl-e-Dîn Behzâd est un peintre qui avait certainement une connaissance des signes de l'invisible et, bien qu'on ne puisse le considérer en soi comme un mystique6, on peut le classer facilement parmi les peintres des vérités mystiques.

L'utilisation du symbole de l'arbre et de la verdure pour figurer un espace agréable ou désagréable s'inspire probablement d'un verset coranique selon lequel l'abondance des plantes et des végétaux ou au contraire la sécheresse et la rareté témoignent du pays pur ou impur.



et la sagesse. Behzâd n'est pas un simple peintre du monde réel ou des réalités de ce monde, mais il est l'illustrateur des vérités invisibles et des réalités cachées des individus et objets que l'on ne peut voir que par le cœur et que l'on ne peut comprendre qu'à la lumière de l'intellect.

Dans son ouvrage *Habib as-seir* Khândmîr, historien contemporain de Behzâd, a beaucoup loué la foi, la croyance et l'art de ce dernier: "*Symbole du peintre novateur et de l'artiste de talent, parfait croyant, apôtre des principes d'amitié et d'affection, Maître Kamâl-e-Dîn Behzâd, phénix de son temps, est si talentueux que les poils de son pinceau parviennent à insuffler la vie aux figures inanimées*".

Il s'est également vu attribué de nombreux surnoms et attributs tels que "phénix de son temps et prodige de l'époque", "leader des peintres, guide des enlumineurs, peintre du monde et graveur du ciel et de la terre".[7]

Nous allons ici aborder l'étude de l'une des œuvres de Behzâd qui est sans aucun doute l'un des chefs-d'oeuvre de la représentation des sens invisibles et sublimes de la Création. Cette miniature, très connue à l'époque de son auteur[8], fut intitulée (par erreur ou négligence) "Le combat des chameaux" ou "Les Chameliers faisant coucher les chameaux".[9] Behzâd a peint cette miniature à l'âge de soixante-dix ans, c'est-à-dire vers la fin de sa vie. Elle ne fut apparemment pas réalisée pour répondre à la commande d'un prince ni pour illustrer un livre.

Dans cette œuvre, contrairement à son habitude, Behzâd fait clairement bien qu'en toute modestie[10] mention de lui-même en rappelant sa faiblesse et sa vieillesse. Mais il y a représenté les vicissitudes du sort et la nécessité d'en tirer des leçons que le spectateur doit déchiffrer au travers de diverses allégories.

Dans cette étude, nous nous sommes appuyés sur deux méthodes:

-La méthode comparative: nous avons considéré et examiné les autres œuvres de Behzâd, et en particulier leurs éléments principaux comme les arbres, les vieillards, les oiseaux et les animaux.

-L'étude du tissu culturel, c'est-à-dire l'étude des éléments culturels, religieux, mystiques et historiques au sein desquels vivait Behzâd, qui a notamment été fortement influencé par le mysticisme islamique et les mystiques musulmans.

Dans cette œuvre, Behzâd représente l'espace du bien et du mal ou du paradis et de l'enfer au moyen d'allégories comme l'herbe, les arbres, les oiseaux et divers animaux. La couleur verte et vive de l'arbre souligne la vivacité de l'espace spirituel alors que l'arbre flétrit montre la tristesse ou l'apathie de son milieu. L'utilisation du symbole de l'arbre et de la verdure pour figurer un espace agréable ou désagréable s'inspire probablement d'un verset coranique selon lequel l'abondance des plantes et des végétaux ou au contraire la sécheresse et la rareté témoignent du pays pur ou impur.

De même, en utilisant les animaux, Behzâd s'est sans doute inspiré des légendes et histoires populaires de son époque. Par exemple, le renard présent dans l'espace asséché fait allusion à la ruse et à l'apparence trompeuse du monde, alors que le léopard en train de chasser symbolise la violence et la querelle. De même, la figure du vieillard représente toujours l'apogée de l'espace idéal de Behzâd; être dont la figure, l'élégance et la vieillesse témoignent de la libération, de la sagesse, ainsi que de la pureté et de la dignité. Au-dessus du vieillard ou à

côté de lui figurent toujours un arbre, de la verdure ou de l'eau qui indiquent la vivacité et la vie spirituelle présents dans l'espace qui l'entoure.

Parfois, l'influence coranique est évoquée de façon claire par l'auteur lui-même: la citation du verset coranique introduit en quelque sorte la miniature en elle-même[11] ou encore la demande de la grâce divine lors du jugement dernier; ce qui montre bien la foi et le mysticisme de Behzâd. Cette influence est parfois présente de façon allégorique et il faut alors tenter de l'expliquer et de l'interpréter. Il est évident que pour commenter et interpréter ces mystères, il faut tenter de comprendre la culture et de la tradition auxquelles Behzâd appartenait.

Les éléments constructifs du dessin :

1. L'écrit associé au dessin

En haut à droite de l'espace intérieur de l'œuvre figure cette expression courte, harmonieuse et pleine de sens qui présente en quelque sorte la miniature:

"*Cette peinture est une fenêtre sur la Création [terrestre] qu'indique le thème de [ce verset]* "Ne considèrent-ils donc pas les chameaux, comment ils ont été créés[12]" *dont est chargé Behzâd, un humble peintre, pauvre malheureux et décrépi après avoir atteint l'âge de soixante-dix ans. Que Dieu nous pardonne le jour du jugement dernier*"[13]

Il est très important de réfléchir sur ce passage écrit afin de parvenir à comprendre les mystères du dessin car dès le début, Behzâd présente cette peinture comme étant destinée à informer le spectateur sur la Création et le mystère de ce verset.

Dans ce verset et ceux qui le suivent de la sourate "l'enveloppante" (*al-ghâshia*), le lecteur est invité à observer et à méditer la création du chameau ainsi que la hauteur du ciel et la largeur de la terre. De plus, tout en rappelant son âge avancé, Behzâd parle tout modestement et humblement de lui-même et de son œuvre: un "humble peintre" et "pauvre[14] malheureux (*faqîr nâmorâd*)". Avec la phrase "dont est chargé (*dar in kâr oftâd*)", il supprime toute volonté propre pour finalement implorer la grâce divine lors de la résurrection et du jugement dernier.

2. Les différents cadres de l'œuvre

Un cadre spatial destiné à représenter des événements invisibles

Ce dessin est constitué de trois espaces distincts mais en même temps liés[15]. Avant d'étudier les espaces ternaires, il faut remarquer que le cadre de la peinture, situé au milieu de l'image par les couleurs claires et différentes de celles de la marge, fait du spectateur un observateur qui regarderait par une fenêtre un événement du dehors. Et naturellement, ce cadre divise l'espace en deux parties de manière à ce que l'observateur se situe entre deux espaces: l'espace limité ou intérieur et l'espace illimité ouvert sur l'extérieur. Ainsi, l'observateur peut regarder à travers un espace fermé des événements visibles et imaginaires se déroulant dans un espace vaste et ouvert.

Cependant, dans cette peinture, l'espace est partagé par le contraste des couleurs et, bien que le regard de l'observateur soit soudainement et automatiquement attiré par l'espace intérieur du cadre avec ses couleurs claires et les figures en relief, il doit également passer par un espace marginal sombre et vague. Ce passage se fait d'une manière telle que l'observateur, au premier regard, ne fait pas attention aux événements de l'espace qui entoure le dessin. En effet, outre la combinaison des couleurs de la marge et du cadre, la



L'observateur peut regarder à travers un espace fermé des événements visibles et imaginaires se déroulant dans un espace vaste et ouvert.

phrase soulignant que "cette peinture est une fenêtre sur la création" conduisent facilement l'observateur à observer la vérité et la réalité du monde à travers le dessin.

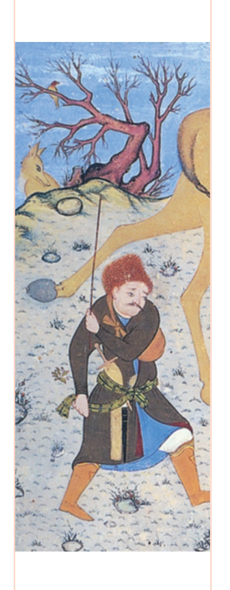
Selon les théosophes mystiques (ahl-e hekmat), un homme sage et savant (hakîm-e fazal) peut contempler les réalités invisibles et devient tellement absorbé par elles qu'il tend à devenir inattentif à l'apparence sensible des choses qui devient dès lors peu à peu invisible à ses yeux.

Trois espaces liés et distincts

Comme nous l'avons souligné, cette miniature est constituée de trois espaces à la fois distincts et liés entre eux qui pourraient être respectivement désignés par les expressions d'"espace visible", "espace invisible" et "espace semi-visible" ou encore d'"espaces sombre, clair et clair-obscur".

En combinant ces trois espaces, Behzâd représente une image des trois mondes mystiques : le monde caché et invisible *('âlam-e qeyb*), le purgatoire ou "l'entre deux" (*barzakh*) et le monde du manifesté, de ce qui est visible (*'âlam-e shahâdat*).

La compréhension de la réalité et de l'ordre de ces trois mondes ne peuvent être saisis par le regard extérieur ("l'œil de la tête" [*tcheshm-e sar*] qui s'oppose à l'œil du cœur), de sorte que le monde caché (*'âlam-e qeyb*) nous est invisible, le purgatoire (*'âlam-e barzakh*), tel un rêve, pour nous apparaître fugacement en songe et le monde du manifeste (*'âlam-e shahâdat*) nous est complètement visible. Cependant, pour tout mystique qui regarde l'univers avec l'œil du cœur, l'existence et l'ordre de ces trois mondes s'inverse: le monde et les objets cachés lui deviennent visibles et le manifeste et l'apparent n'attirent plus son attention et disparaissent donc peu à peu de son horizon visuel.



Selon les théosophes mystiques (*ahl-e hekmat*), un homme sage et savant (*hakîm-e fazal*) peut contempler les réalités invisibles et devient tellement absorbé par elles qu'il tend à devenir inattentif à l'apparence sensible des choses qui devient dès lors peu à peu invisible à ses yeux. Il en est de même pour le temps. En effet, pour un voyant l'avenir est aussi clair et connu que le présent et le présent lui semble comme l'avenir[16]. On peut comparer le fait d'observer la vérité des objets avec un médecin observant l'intérieur d'un corps au moyen de rayons X. Il est évident qu'en réalisant de tels examens, le but du médecin consiste à observer l'intérieur du membre et non pas son apparence. Dans cette situation, l'invisible se dévoile au médecin et le membre apparent lui est invisible ou, du moins, n'attire pas son attention.

En figurant ces trois espaces liés et distincts selon un ordre inverse à celui auquel est habitué l'observateur familier ou étranger, l'art de Behzâd témoigne d'une grande habilité[17].

En effet, l'espace entourant le dessin, avec ses couleurs sombres et obscures, participe à la construction d'un espace dont la complexité n'est pas perceptible au premier regard. De même, la signification de l'espace principal situé au centre du dessin, plus évidente à première vue, relève de la mystique et de l'invisible et est autrement plus complexe.

De même, à propos de la temporalité de l'oeuvre, nous pouvons dire que les événements représentés avec des couleurs claires appartiennent à l'avenir mais peuvent être vues *au présent* avec les yeux du cœur; alors que les événements sombres de la marge se déroulent au présent mais attirent moins l'attention du spectateur. Behzâd suppose donc que ce dernier soit doté d'un œil à même de contempler l'invisible et l'avenir, et c'est pour cette raison qu'il a qualifié son œuvre de "miroir d'exemple" destiné à ceux capables d'y déceler une temporalité cachée ainsi que des réalités invisibles. ■

Traduit par
Monireh BORHANI

---

1. Cet article a été présenté lors du congrès international des chefs-d'oeuvre de la peinture iranienne. Je remercie les organisateurs de cet événement culturel important, et plus particulièrement M. Samî'Azar, M. Radjabî et Mme Sâlehî.
2. M. Michael Barry a repris mon interprétation des chameaux symbolisant le jour et la nuit dans les pages 158 et 159 de son livre, publié finalement sous le titre de *L'Art figuratif en Islam médiéval, et l'énigme de Behzâd de Herât* ; je le remercie. Il a cependant préféré garder le titre original et connu de la miniature.
3. Dans un horizon plus vaste, ce paradoxe vient du fait que selon Rûmî, toutes les formes visibles proviennent de l'invisible et d'ailleurs, l'invisibilité elle-même est très étonnante:

Le visible naît de l'invisible *comme la fumée naît du feu*
L'invisibilité t'émerveille *des centaines d'êtres sont nés du non-être*

4. De même, Hâfez a évoqué ce paradoxe de façon astucieuse: دیدن روی ترا دیده جان بین باید وین کجا مرتبت چشم جهان بین من است
5. Rûmî mentionne cette difficulté, c'est-à-dire la représentation du mystère pour ceux qui sont étrangers aux réalités du monde spirituel et en restent l'apparence en refusant de voir son sens profond:

Si je ne dis pas mon secret, tant pis pour toi *Si je le révèle, tu te perds dans la voie*
Si je le représente sous la forme d'une figure *O jouvenceau, tu n'en vois que la tournure*

6. Il est certain que Behzâd connaissait le mysticisme et qu'il entretenait des relations avec Djâmî, le grand maître mystique. Ce dernier a rédigé de nombreuses autobiographies de grands mystiques et fut également le commentateur des œuvres d'Ibn 'Arabî. A ce sujet, le lecteur pourra se référer à son livre *Nafahât-o-l-ons* ainsi qu'à *Naqd al-nosous fî sharh naqsh al-fosous* (introduction et correction de William Chittich, Moassesseh motâleât va tahghighat-e farhangui-e tehrân, 1992).
7. Voir l'article *Kamâl-e-Dîn Behzâd* du Dr. Karîmzâdeh Tabrîzî (revue mensuelle de Farhanguestân Honar, deuxième année, nº2, 2003), l'article de M. 'Alî Asghar Shîrâzî (*Revue de Khiyâl*, Farhanguestân Honar, printemps 2004) et l'introduction de Behzâd dar Golestân (Mohammad 'Alî Radjabî, Farhanguestân Honar, 2003).
Pour en savoir plus sur la célébrité de Behzâd au-delà des frontières de son pays, le lecteur intéressé pourra consulter l'ouvrage de Michael Barry intitulé *L'Art figuratif en Islam médiéval* (édition Flammarion, 2004). Il a notamment très bien montré comment les œuvres de Behzâd ont inspiré certains grands peintres contemporains comme Henri Matisse.
8. Cette miniature était si célèbre que Jahânguîr, roi de l'Inde de l'époque, ordonna, après l'avoir contemplée, à l'artiste indien Nanhay de l'imiter.
9. Dans le *Livre d'Iran* (Vezârat-e farhângue va ershâd-e eslâmî, 2000) on a présenté cette image de la manière suivante: "*La scène de la bataille des chameaux*: trésor et manuscrits précieux du palais du Golestân, Téhéran. Cette miniature est l'œuvre de Kamâl-e-Dîn Behzâd, célèbre peintre de la fin de l'époque timouride et du début de l'époque safavide…". Dans la revue *Behzâd dar Golestân* (Farhanguestân Honar, Téhéran-Tabriz, 2002) éditée à l'occasion de la commémoration de Behzâd, on a défini cette œuvre par la phrase suivante: " *Dromadaires s'affrontant, Moraqq'-e Golshân*, Kamâl-e-Dîn Behzâd, Herât ". Cependant, dans le calendrier de l'année 2002 (Enteshârât-e sâzemân mirâth-e farhangui-e keshvar) on peut lire: "*Chameliers faisant coucher les chameaux, Moraqq'--e Golshân*, aquarelle, Kamâl-e-Dîn Behzâd, env. 930 de l'hégire ". Enfin, dans un article du Dr. Karîmzâdeh Tabrîzî (revue mensuelle de Farhanguestân Honar, deuxième année, nº10) on lit : "*Dans une des pages de* Moraqq'-e Golshân, *on voit l'image d'un vieillard obligeant les chameaux à s'asseoir tandis que les autres chameliers l'aident*".
10. Le Dr. Tadjvîdî a mentionné que Behzâd signait ses œuvres sous le nom d' "Amal-ol-'abd Behzâd" et que dans la plupart de ses œuvres, il signait de façon presque effacée dans un coin de la peinture en utilisant une couleur très pale. (cf. *Ketâb-e naqqâshî-e Irân az kohantarîn dorân ta dorân-e safavîân*, Enteshârât vezârat farhangue va honar, 1974, p. 145)
11. Dans les autres miniatures de Behzâd, en particulier dans les dessins de mosquées, d'écoles et de *mihrâbs*, on voit souvent un verset coranique ou une citation conforme au dessin.
12. *Qor'ân*, 88 :17.
13. "این رقمیست مطلع خلقت مشعر از مضمون افلا ینظرون الی الابل کیف خلقت که قلم شکسته نهاد فقیر نامراد بهزاد بعد از وصول عمر به درجه هفتاد بتحر به قوی در این امر اقتاد المسئول من الله العفو فی المعاد".
14. Par le mot "pauvre", Behzâd fait allusion à une pauvreté au sens mystique.
15. En étudiant ces espaces ternaires, on a confie à l'image en couleur de cette miniature, dans la revue de "Behzâd dar Golestân " (Farhanguestan Honar, Téhéran-tabriz, 2002).
16. *Ce qui se passera au bout de vingt ans*
Il l'a vu maintenant, cet homme savant (Rûmî)
17. Comme nous l'avons évoqué, l'un des contemporains de Behzâd l'a qualifié de "peintre du monde et graveur de la terre et du ciel". Un autre de ses contemporains (Sâdegh Beik Afshar) a décrit son art en ces termes: "D'un seul regard, il observait le soleil, et d'un seul coup de pinceau, il figurait les deux mondes" (cf. introduction de M. Mojammad 'Alî Radjabî, *Behzâd dar Golestân*).

L'enluminure *Tazhîb*

Massoumeh MEHRAVARAN
Samirâ FAKHARIYAN

Le mot *tazhîb* vient du mot arabe "*zhahab*" qui signifie: "*enduire d'or, dorer ou orner d'or des livres, calligraphies, marges des miniatures et en particulier, les marges des sourates et des versets Coraniques.*"[1] On a également définit le *tazhîb* de la façon suivante: "*lorsqu'un artiste orne d'or des livres et ouvrages constitués de pièces rapportées* (moraqqa't), *on l'appelle l'art du* tazhîb".
Le *tazhîb* ou la peinture dorée fait partie des arts décoratifs que l'on trouve surtout dans les motifs de tapis et de céramiques. Les motifs les plus fins sont utilisés pour orner les livres, les manuscrits et les marges des peintures.

L'histoire du *tazhîb* et ses évolutions au cours des siècles

La peinture traditionnelle iranienne est un art très ancien dont on peut retrouver les traces dans les cavernes et les rocher de Dusheh, Hamyâneh et Mirmilâs situés dans le Lorestân, dont les dessins remontent à des millénaires avant la naissance de Jésus-Christ. Mais c'est certainement à l'époque sassanide et dans les œuvres de Mânî[2], peintre enlumineur très célèbre de cette époque, que la peinture iranienne devint un art bien défini selon des critères précis. Les arts figuratifs des manichéens comprenaient la peinture, la fresque, la peinture sur le cuir et la soie, la calligraphie et l'enluminure (le *tazhîb*) des livres de miniatures. On a retrouvé une partie des œuvres de Mânî dans la ville chinoise de Tourfan. Les œuvres découvertes à Tourfan confirment le fait qu'il faut considérer l'Iran comme étant le

pays d'origine de l'enluminure, bien que certains chercheurs situent ses origines en Egypte, en Chine, au Japon ou dans quelques autres pays orientaux (ce qui, au vu des documents historiques dont nous disposons, ne peut pas être vrai). Après l'apparition de cet art en Iran, il se diffusa dans d'autres pays si bien que les chrétiens utilisaient également cet art pour orner les livres religieux ainsi que d'autres livres de valeur.

Durant les premiers siècles après l'apparition de l'Islam, le *tazhîb* consistait en de simples dessins géométriques que l'on réalisait normalement aux premières et aux dernières pages du Coran. En tête des sourates, on dessinait souvent de simples figures décoratives qui consistaient en un *torange* autour du titre des sourates. Le titre et le nombre de versets de chaque sourate étaient inscrits en lettres dorées, tandis que la vocalisation (*e'râb*) s'effectuait avec la couleur de cinabre[3]. Avec l'apparition des saffarides et des samanides - dynasties ayant régné après l'apparition de l'Islam en Iran-, les beaux-arts connurent un renouveau et l'attention portée à la peinture, le *tazhîb* et le *tash'îr*[4] contribua au développement de ces arts. Les plus beaux Corans enluminés furent réalisés entre le IVe et le VIe siècle de l'Hégire lunaire (X^{e} et XIIe siècle de l'ère chrétienne). Parmi les œuvres les plus remarquables de l'époque seldjoukide, on peut mentionner un Coran qui fait partie des plus anciens manuscrits enluminés. Actuellement, ce Coran calligraphié par Mohammad ibn 'Issâ ibn 'Alî Nîshâbourî est considéré comme un trésor de l'art islamique.

Le *tazhîb* continua à se développer pendant l'époque seldjoukide. Au VIIe et au VIIIe siècle, en particulier à l'époque timouride, cet art ainsi que la calligraphie et la miniature connurent une importante diffusion et servaient avant tout à l'illustration des livres. Jusqu'à la fin de l'époque safavide, ses techniques s'affinèrent davantage jusqu'à ce qu'il devint un art décoratif à part entière.

Des experts considèrent la création de l'école de Herât comme la raison principale de la prospérité et de la splendeur des arts de la calligraphie, du *tazhîb* et de la miniature) durant l'époque timouride (du Xe au XIe siècle de l'Hégire lunaire). L'école de Herât fut fondée durant cette période par Baysonqor Mirazâ, lui-même calligraphe et enlumineur, ainsi que quelques autres grands artistes tels que Kamâl-el-Dîn Behzâd.



Motifs décoratifs utilisés dans l'ornement des bâtiments

Durant les premiers siècles après l'apparition de l'Islam, le tazhîb consistait en de simples dessins géométriques que l'on réalisait normalement aux premières et aux dernières pages du Coran.



Motifs décoratifs utilisés dans l'ornement des bâtiments et des vêtements

A l'époque safavide, la taille des enluminures ainsi que leurs formes eurent tendance à diminuer et on utilisa désormais le doré, le noir et le bleu comme couleurs du fond principal du dessin. Le blanc et le jaune furent également utilisés de façon croissante dans la *tazhîb* le nombre des motifs augmenta. A cette époque, étant donné l'importance accordée à la calligraphie et au *tazhîb* du Coran, Ispahan devint le foyer principal de ces arts, donnant ainsi naissance à l'école d'Ispahan.

A l'époque afsharide, l'art de *tazhîb* ne se développa pas beaucoup du fait de la situation politique et des conditions particulières qui régnaient à l'époque. Cependant, avec l'avènement de la dynastie Zand, et du fait de l'évolution de la tuilerie et de l'architecture, le *tazhîb* connut un certain renouveau, marqué notamment par la présence croissante du blanc et du jaune comme couleurs de fond principales.

L'époque Qâdjâre fut une période pauvre dans le domaine des beaux-arts, marquée avant tout par des imitations incorrectes d'œuvres occidentales. On peut classer les œuvres de cette période en deux catégories: 1. Celles qui imitent le style occidental 2. Celles réalisées selon un style traditionnel.

En somme, au IVe siècle de l'Hégire lunaire, le *tazhîb* en Iran était simple et sans ornement, aux Ve et au VIe siècles, cohérent, au VIIIe siècle, somptueux et au IXe et Xe siècles, luxueux, délicat et riche. On peut situer l'apogée du tazhîb au Xe et au XIe siècles, lorsque les motifs *islîmîs* et *jatâî* furent introduits, jusqu'au XIVe siècle de l'Hégire lunaire.

Les motifs constitutifs de *tazhîb*

A l'époque sassanide et achéménide, les éléments de la nature et les formes végétales simplifiées constituaient les motifs de base des figures décoratives. Les principes concernant la pratique et l'emploi des motifs *islîmîs* (arabesque) et *khatâî*[5], bien qu'ils subirent certains changements, sont pour l'essentiel restés les mêmes au cours des siècles.

Le *tazhîb* représente la nature et les motifs *islîmîs* servent de base à cet art. A l'époque hellénistique, les motifs *islîmîs* consistaient seulement en représentations de motifs végétaux répétitifs, mais l'artiste musulman, en y introduisant les fruits de son imagination et son innovation, a varié

Avec l'avènement de la dynastie Zand, et du fait de l'évolution de la tuilerie et de l'architecture, le tazhîb connut un certain renouveau, marqué notamment par la présence croissante du blanc et du jaune comme couleurs de fond principales.

leurs tailles ainsi que leurs formes. La règle la plus importante qu'il respectait était l'opposition des ramures et des feuillages et le prolongement de la tige. Il a donné aux motifs *islîmîs* des formes simples ou compliquées mais toujours symétriques et souvent abstraites[6].

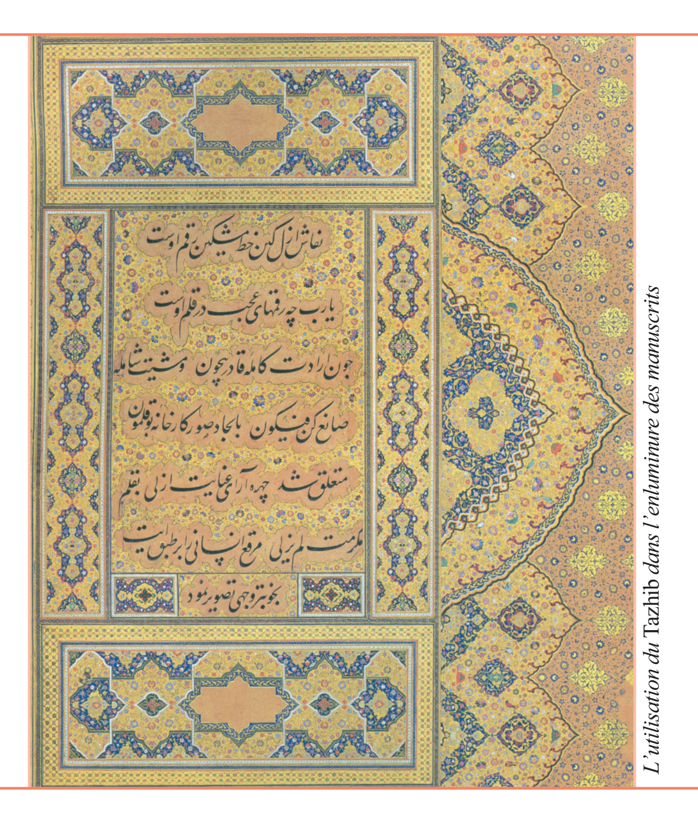
Les motifs les plus employés dans le *tazhîb* sont le *lachak*[7], le *torange* et le *shamseh*[8]. Les motifs du *torange* et du *shamseh* témoignent d'une structure modérée et bien équilibrée, se joignant parfaitement aux courbes délicates et harmonisées autour du centre du cercle. Ces courbes et ronds permettent au dessin de s'équilibrer, créant à leur tour une impression d'harmonie et d'équilibre chez le spectateur. La dimension intérieure de cette peinture fait également référence au monothéisme.

La symétrie est un élément central présent dans la plupart des arts traditionnels iraniens. Dans le domaine du *tazhîb*, elle est appelé "*vaguireh* ". Par exemple, pour réaliser un motif *shamseh*, on divise un ovale en quatre parties. On peint une partie pour ensuite peindre les autres en suivant la même technique.

Les couleurs utilisées

Les couleurs que l'on employait jadis pour faire des enluminures étaient le lapis-lazuli (pour créer la couleur bleue), le cinabre, le mercure, l'orpiment (*zarnix*: un jaune éclatant), la malachite (pour la couleur verte), la rouille, le laiton (orange), la céruse, le blanc d'étain, la gomme arabique et la dorure. Selon la valeur et la plus ou moins grande facilité d'accès à ces matières, on les remplaçait parfois par d'autres matériaux. "*La couleur or était la plus utilisée. Dans la pensée mystique, l'or est le symbole de l'élévation morale et intellectuelle, il*





L'utilisation du Tazhib *dans l'enluminure des manuscrits*

symbolise l'or de l'esprit qui s'oppose au cuivre de l'âme charnelle (nafs)"[9].

Sans doute l'ornement en or des motifs de *tazhîb*, la présence de versets écrits en lettres d'or dans les Corans transcrits à l'époque de Behzâd et l'utilisation de l'or pour écrire le nom de Dieu dans la plupart des Corans manuscrits des époques précédant celle de Behzâd proviennent de son importance symbolique dans la mystique.

Les anciens miniaturistes et enlumineurs iraniens maîtrisaient parfaitement la combinaison des couleurs qui se combinaient harmonieusement dans l'ensemble de l'œuvre; aucune d'entres elles, de par sa qualité ou sa quantité, n'effaçait la splendeur des autres.

Les relations du *tazhîb* avec les autres arts

L'art du *tazhîb* est proche de celui de la miniature mais la relation entre ces deux arts n'a pas encore été étudiée en détail en Iran. La miniature est l'art iranien le plus important après la calligraphie et le *tazhîb*. On utilisait le *tazhîb* et la miniature pour orner et illustrer des manuscrits (souvent ceux du *Shâhnâmeh* et des recueils de poèmes). L'utilisation de ces deux arts pour l'illustration et la décoration des livres et des manuscrits était très importante et au cours de l'histoire iranienne, chaque dynastie tenta de se démarquer de par sa volonté de créer les œuvres les plus sublimes et éternelles.

Par conséquent, c'est surtout grâce à





Motifs décoratifs utilisés pour orner les vêtements

l'illustration de livres souvent littéraires que le *tazhîb* et la miniature se développèrent. Une brève étude de cet art en Iran, nous montre combien l'étroitesse des liens qu'il a entretenus avec la littérature a influencé son développement, ses motifs et ses perfectionnements.

Outre l'illustration des livres et des manuscrits, on utilisait le *tazhîb* pour orner les vêtements, les bâtiments, les tuiles, etc. Les vêtements des cavaliers à bottes hautes étaient ornés de motifs floraux, leurs cols étaient ornés de motifs *islîmîs* ainsi que de motifs floraux. De même, on retrouvait ces motifs dans les décorations des bâtiments ou des selles et des galons des chevaux royaux.

Aujourd'hui, l'art du *tazhîb* est surtout présent dans les œuvres de calligraphie, les motifs de tapis, certains bâtiments (en particulier les édifices religieux tels que les mosquées) et dans les livres de valeur.

La peinture iranienne témoigne d'une grande habilité artistique dans le domaine pictural, notamment au travers de la création de formes raffinées, d'une grande harmonie des couleurs, de leur combinaisons fortes et audacieuses ainsi que de la cohérence et l'harmonie totale des éléments picturaux; tout ceci concourrant à la création d'œuvres splendides que le spectateur de toute époque ne se lassera pas d'admirer.■



Tazhib, motifs Shamseh et Katibeh

1. Cf. Hossein Yâvarî, *Tajâllî-e nour dar honarhâye sonnatî-e Irân*, Tchâp-e soureh.

2. Mânî: penseur et pacificateur iranien (215 de l'ère chrétienne), les anciens l'ont présenté comme un peintre très habile qui a illustré le livre d'*Arjang*. Il était également le messager d'une nouvelle doctrine.

3. Shanjarf: un rouge fait à la main.

4. Tashïr: une des branches de *tazhîb*. Comme son nom indique (*tash'îr* vient du mot *she'r* qui veut dire la poésie), il est très délicat et poétique.

5. Jataï (khataï): il est utilisé en face, à côté ou avec les motifs *islîmîs*. Selon un grand nombre d'experts, ces figures végétales abstraites viennent de l'époque sassanide. Ces motifs comme ceux de l'islîmî sont inspirés des tiges et des ramures fines des plantes et ils sont ornés de feuilles et de fleurs.

6. Rouïne Pâkpaseh, *L'Encyclopédie d'art*, Shabak.

7. Un angle que l'on utilise dans les motifs *islîmîs* et parfois dans les motifs *jatâïs*.

8. Motif décoratif en forme de soleil.

9. Cf. l'article "Kamâl afarînihâyeh Behzâd", par le Dr. Mohammad Mehdî Harâtî.



Les plus belles miniatures de **Khamseh Nezâmî** à la bibliothèque de Londres

Maryam DEVOLDER



Scène du livre des Rois de Ferdowsi, *attribué à Soltân Mohammad, Tabriz, XVIe siècle, Bibliothèque de Londres*

Ces miniatures qui datent du Xe siècle de l'hégire ont été offertes en 1973 à la bibliothèque de Londres. Cinq pages de ce livre se trouvent à la galerie de Baltimore. La bibliothèque anglaise qui a l'une des plus grandes collections de manuscrits au monde dans sa partie asiatique, présente les œuvres les plus célèbres de Nezâmî. Elles furent commandées à Abd-ol-Rahîm en 1595 par le roi Akbar, empereur de l'Inde, à l'époque où Akbar Shâh avait transféré sa cour, son appareil gouvernemental, ses artistes et ses maîtres-artisans à Lâhûr.

Dans la présentation de ces œuvres historiques, la bibliothèque anglaise a déclaré qu'il s'agissait des plus belles œuvres de calligraphie iranienne. Abd-ol-Rahîm est un calligraphe renommé dont les ancêtres étaient réputés dans cet art.

Dans une des illustrations des dernières pages du livre, l'artiste est représenté au milieu de ses pinceaux et de ses plumes.

La bibliothèque a ajouté que la valeur artistique et historique de cette œuvre est issue d'un travail de deux ans réalisé par Abd-ol-Rahîm et vingt artistes spécialistes de l'illustration dans les ateliers de la cour de l'empereur mongol de l'Inde.

Dans cette œuvre, chaque partie ou chaque personnage est celle d'un artiste particulier et d'après





Ascension céleste du prophète Mahomet (Mi'râj), *Khamseh de Nezâmî, Tabriz, attribué à Soltân Mohammad, Bibliothèque de Londres*



Khosrow en train d'écouter la musique de Bârbod, *Khamseh de Nezâmî, attribué à Mirzâ Alî, Tabriz, Bibliothèque de Londres*

les responsables de la bibliothèque anglaise et de ce fait, elle comporte la signature de chacun de ses artistes, calligraphes ou dessinateurs. Cette œuvre manuscrite et littéraire est une fenêtre sur l'histoire de l'art oriental. Outre la calligraphie, l'illustration fut aussi réalisée sous les ordres d'un maître iranien nommé Khâjeh Abd-ol-Samad. Les autres noms comme Manûher ou Madhû cités dans le livre semblent être des noms hindous; fait intéressant qui appuie l'idée d'une coexistence culturelle à la cour d'Akbar Shâh.

Ce manuscrit a été offert par C.W. Dyson Perrins, en 1958 au musée d'Angleterre, puis fut transféré en 1973 à la Bibliothèque Nationale d'Angleterre. Dyson Perrins s'était procuré ce manuscrit de *Khamseh* en 1909, alors qu'il lui manquait déjà cinq pages avec ses nombreuses miniatures. Ces cinq pages ont été retrouvées par la suite et exposées au musée de Baltimore. Cependant, aucun renseignement ne fut donné sur la façon dont Perrins avait réussi à se procurer ces manuscrits. Ce dernier avait une bibliothèque très riche et était un célèbre collectionneur de porcelaines de Chine, de livres, de gravures sur bois et de manuscrits de grande valeur historique en Angleterre. Il a fait don de ses œuvres au musée Victoria et à d'autres centres culturels du pays. Dans plusieurs ventes aux enchères après la Deuxième guerre mondiale, il vendit ses manuscrits pour renflouer sa maison d'édition et maintenir en Angleterre, les quelques compagnies qui furent à l'origine de la Révolution industrielle. ■

La valeur artistique et historique de cette œuvre est issue d'un travail de deux ans réalisé par Abd-ol-Rahîm et vingt artistes spécialistes de l'illustration dans les ateliers de la cour de l'empereur mongol de l'Inde.



L'émaillage d'hier à aujourd'hui

Helena ANGUIZI

Abandonnés aux oubliettes de l'histoire, il ne nous reste aujourd'hui que de simples mots pour désigner certains vestiges du passé de cette terre ancienne qu'est l'Iran et qui fut jadis le berceau de l'une des plus riches et importantes civilisations du monde.

Malheureusement, nous sommes actuellement témoins de la disparition de nombreux savoir-faire et techniques artistiques et artisanaux du passé. L'émaillage fait partie des métiers artisanaux dont l'existence remonte à près de quatre mille ans et qui s'est ensuite développé et enrichi au cours des siècles. Aujourd'hui, la permanence de cet art semble cependant menacée du fait d'une faible transmission de sa technique d'une génération à l'autre et avec la disparition des dernières générations d'artisans spécialisés.

L'émail

Lorsque nous feuilletons des livres ou des manuels de référence sur l'émail, nous tombons la plupart du temps sur des définitions presque similaires, telles que: "Substance vitreuse, opaque ou transparente, dont on recouvre certaines matières pour leur donner de l'éclat ou les colorer de façon inaltérable. Un émail est généralement composé de sable siliceux, d'un mélange de potasse et de soude, d'oxydes métalliques colorants, le tout fondu à chaud. L'émail de fer sert au travail sur le métal, tout comme l'émail de verre sert à la décoration de vitraux. Il existe également d'autres formes d'émaux pour recouvrir des objets métalliques ou bien des céramiques ou de la porcelaine".

Historique de l'émaillage en Iran

La plus ancienne verrerie du monde se trouvait en Egypte, si l'on en croit les chercheurs qui soutiennent que les premiers prototypes remontent à l'époque des pharaons. En Iran, les plus anciens verres ont été retrouvés dans le Lorestân. Ces verres en forme de boulons sont propre à l'art Kâssi, et datent du second millénaire avant Jésus-Christ. Compte tenu de l'absence de tout échange culturel, à l'époque, entre les ethnies qui vivaient au pied du mont Zagros et celles de la vallée du Nil, on peut en déduire que la fabrication du verre en Iran s'est fait indépendamment et sans être influencée par la verrerie égyptienne. On peut ainsi lire dans un numéro de la revue Archéologie et Art iraniens que "*Les fouilles effectuées entre 1948 et 1958 à Hassanlou, en Azerbaïdjan, ont laissé apparaître six grains de collier en verre propre à la civilisation des Mâns et datant entre 900 et 800 av. J.-C. Sur trois de ces grains (colorés), on retrouve des arbres, dessinés à l'émail*".

Quant à la glaçure sur métal, on peut lire dans la même revue qu'une paire de boucles d'oreilles en or a par ailleurs été découverte lors des fouilles de Nahâvand. L'intérieur et le pourtour de ce bijou qui représente le soleil sont minutieusement travaillés. Cette sorte d'orfèvrerie remonterait au VIIème siècle.

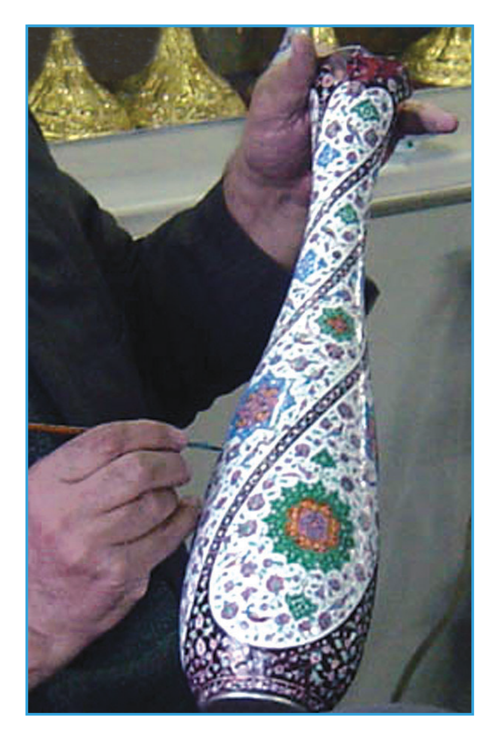
Des bijoux similaires ont été découverts entre 1947 et 1950 au Kurdistan. Le plus célèbre d'entre eux est une croix en or dont la face est recouverte d'une glaçure de verre. Quant aux perles de colliers aux motifs divers, ils sont la plupart du temps de couleur beige, bleu ciel ou marron. Ce genre de grains a été découvert en abondance dans toute la région de Guilân.

Durant toute la période Achéménide, les grains ou billes en verre ou recouverts d'émail ont joué un grand rôle dans l'art de la bijouterie de cette époque. Petit à petit, le verre s'est affiné et fut remplacé par des pierres précieuses et semi précieuses. Cette technique a connu un essor important chez les Iraniens, après l'assaut d'Alexandre le Macédonien en Iran et l'ouverture des voies commerciales (Grèce-Syrie). Ceci contribua à la diffusion du savoir faire des Grecs, qui maîtrisaient parfaitement l'art de remplacer les pierres précieuses par le verre.

Aux environs de Roudbâr à Guilân, d'Ardébil ou encore de Khalkhâl en Azerbaïdjan, de nombreux colliers, bracelets et autres bijoux ont été retrouvés. Sur la plupart d'entre eux on retrouve des personnages ou héros de la mythologie grecque. Les pierres précieuses montées sur des bagues sont soit de couleur marron, soit bleues.

Cet art semble avoir connu son apogée à l'époque Sassanide. C'est à cette même époque que cet art fut diffusé jusqu'en Chine pour devenir depuis l'art national du pays du soleil levant. Un grand nombre de motifs et de couleurs que l'on retrouve sur des objets chinois viennent en fait de la Perse dont les artistes avaient fait l'objet d'une grande admiration de la part de leurs collègues chinois.

Durant l'ère Sassanide, des billes de verres très simples et de couleurs diverses ont été retrouvées aux alentours de



Guilân. Cependant, ce qui fait la particularité de ces objets est l'emploi de verreries de mines dans le processus de fabrication ainsi que les motifs qui y sont tracés et qui transforment ces simples billes en véritables objets d'art. Le meilleur exemple de ce genre se trouve sur une assiette en or appartenant à la cour de Shosroès II, et qui est aujourd'hui conservée à la Bibliothèque Nationale de Paris.

A partir de l'ère islamique, le motif de la fleur et de la vigne, en vogue à l'époque, fut de nouveau très apprécié et l'écriture coufique, très appropriée pour ce genre de motifs, fut abondamment utilisée. Parmi ce genre d'œuvres, on peut faire référence à une épigraphe datant de l'an 559 de l'hégire lunaire ayant appartenue à un dénommé Mohammad Ben Abdolvâhid Harâti. Cette inscription est ornée d'un minutieux travail d'émaillerie réalisé par Hâjeb Massoud Ben Ahmad. Cette épigraphe est conservée au musée de l'Ermitage. Il existe également une autre œuvre de ce genre au musée du

Aux environs de Roudbâr à Guilân, d'Ardébil ou encore de Khalkhâl en Azerbaïdjan, de nombreux colliers, bracelets et autres bijoux ont été retrouvés. Sur la plupart d'entre eux on retrouve des personnages ou héros de la mythologie grecque.

Cet art semble avoir connu son apogée à l'époque Sassanide. C'est à cette même époque que cet art fut diffusé jusqu'en Chine pour devenir depuis l'art national du pays du soleil levant.

Louvre: il s'agit d'une épigraphe sur un récipient en laiton et dont les inscriptions nous permettent de découvrir son propriétaire et la date de sa fabrication: Othmân Ben Suleymân Nakhjavâni, 586 de l'hégire lunaire.

A l'époque des Seldjoukides, la fabrication d'objets émaillés était de coutume et les principales villes où ils étaient fabriqués étaient surtout Mossoul et Damas. Mossoul était célèbre pour ses fabriques de laiton et d'émaillerie et Damas servait plutôt de cité-relais pour expédier les objets fabriqués vers les pays lointains.

Une nouvelle méthode pour travailler le fer et l'émail apparut durant la période qui succéda aux premières invasions mongoles. Conformément aux documents historiques retrouvés, Ghazân Khân, premier Ilkhân Mongol et musulman qui régna entre 694 et 703 de l'hégire lunaire, était un fervent admirateur de la chimie, mais contrairement à ses prédécesseurs qui dépensèrent des sommes colossales pour trouver "La Potion" pouvant transformer le bronze en or, celui-ci préféra consacrer ses connaissances et ses efforts à la propagation de l'émaillerie. Par conséquent, durant son règne, les émailleurs iraniens ont exploité tous les trésors de leur imagination en inventant des nouveaux procédés ainsi que de nouveaux motifs et formes décoratives. A partir de ce moment, les visages et les costumes de la cour iraniennes remplacèrent les motifs arabes que l'on retrouvait jusque là sur les émailleries. Cette nouvelle technique connût un réel développement notamment sous le règne de la dynastie Timouride. Tamerlan, fervent admirateur de cet art, devint même l'un de ses plus grands mécènes. Ainsi, on raconte qu'on trouvait de l'émail sur les portes, les lustres, les coffres, et de nombreux objets présents dans ses différents palais.

Plus tard, à l'époque Safavide, l'art de l'émaillage changea d'orientation. Désormais, les motifs représentaient plutôt des scènes de chasse, de soirées mondaines, et des cavaliers. De cette époque datent de nombreux objets - chandeliers, vases ou autres objets décoratifs, en bronze ou en argent - fabriqués pour la plupart dans le Khorassân et dont l'ornement est en émail.

Par ailleurs, cet art était également florissant sous le règne des Safavides. Enfin, les émailleurs de l'époque Qâdjâr travaillaient surtout sur des bas reliefs en or ou argent massif, décorés à leur tour avec des pierres précieuses, de l'ivoire et etc.

Les efforts faits durant le règne de Fath'alî Shâh pour propager ce type d'art n'ont malheureusement pas porté leurs fruits sur le long terme étant donné qu'après son décès, l'émaillage connut un réel déclin, malgré les efforts de Nassereddin Shâh en vue de sauver ce savoir-faire. Après la chute de la dynastie Qâdjâr, il n'existait plus d'émaillage proprement dit; on en apercevait de rares spécimens de façon éparse dans le pays. Seul Ispahan comptait encore parmi les villes où cet art n'avait pas encore tout à fait disparu.

On peut également citer la ville de Ahvâz, où l'émaillage sur or et argenterie était encore pratiqué par les bijoutiers de la ville, forts experts en la matière. A Rasht également, l'émaillage inspiré des œuvres russes était encore pratiqué.

Après le renversement des Qâdjârs, un allemand du nom de Martin décida de fonder une association à Ispahan afin d'y regrouper des experts émailleurs pour travailler sur de l'argenterie. Quelques temps plus tard, dans les années 1950, un atelier d'émaillage fut mis en place par le Ministère de la culture de l'époque.

Enfin, il faut également souligner que cet art très ancien a pu survivre

Les efforts faits durant le règne de Fath'alî Shâh pour propager ce type d'art n'ont malheureusement pas porté leurs fruits sur le long terme étant donné qu'après son décès, l'émaillage connut un réel déclin, malgré les efforts de Nassereddin Shâh en vue de sauver ce savoir-faire.

Après le renversement des Qâdjârs, un allemand du nom de Martin décida de fonder une association à Ispahan afin d'y regrouper des experts émailleurs pour travailler sur de l'argenterie.





Les émaillages d'Isfahan

notamment grâce au savoir-faire incontestable des grands maîtres émailleurs dont les frères Namatollahi, les maîtres Sanizâdeh, Mansouri, Rohâni, Sadjadi, Sharifiân, Râez, Ebrâhim Zarghouni, Parvâneh Narâghi, Maryam Sheikh Mahdi, etc.

Les techniques de l'émaillage

Matières premières

On utilise généralement des métaux tels que l'or, l'argent, le cuivre, le fer, l'aluminium, le bronze, etc. En Iran, la base du travail est surtout le cuivre et quelques fois l'or et l'argent.

La glaçure, vernis employé dans l'émail et qui compte parmi les étapes les plus importantes du travail, est une matière d'une certaine densité qui se solidifie après avoir été chauffée. C'est suite à cette opération qu'elle prend cet aspect transparent et limpide qu'on lui connaît.

Une fois le métal nettoyé, il est abondamment et entièrement recouvert d'émail, la plupart du temps coloré, tout ceci à l'état liquide pour ensuite recevoir après un certain temps les couleurs spéciales conçues à cet effet. Pour être plus précis, l'artiste dépose les couleurs sur l'émail comme tout peintre ferait en aquarelle. C'est exactement la méthode que l'on retrouve partout sur des travaux faits à Ispahan. Une autre technique de l'émaillage est le travail en parcelle. Dans ce cas, le métal nettoyé est recouvert de glaçure pure, c'est-à-dire sans coloration, et est directement cuit au four. Une fois retiré du four et après avoir quelque peu refroidi, des pailles de fer sont soigneusement déposées sur la base du travail en vue de la décorer. Ces pailles de fer sont donc déposées, l'excédent est découpé et les parties qui vont donner plus tard naissance au dessin sont collées à la base. Après cette opération, on remet le tout au four. Après un temps, on retire le travail pour faire couler de l'émail liquide entre les parties métalliques dessinées et fixées préalablement par les pailles de fer après quoi, l'objet en question est remis une dernière fois au four. Il existe de nombreuses autres façons de travailler l'émail propres à chaque région, et qui révèlent la richesse de cet art tant sur le plan de la technique que des différentes formes qu'il a pu prendre au cours des siècles. ■



Entrée du Musée National de l'Histoire des Sciences Médicales

" Le Musée National de l'Histoire des Sciences Médicales"

Afsaneh POURMAZAHERI
Farzaneh POURMAZAHERI

" Au moment d'être admis(e) à exercer la médecine, je promets et je jure d'être fidèle aux lois de l'honneur et de la probité. Mon premier souci sera de rétablir, de préserver ou de promouvoir la santé dans tous ses éléments, physiques et mentaux, individuels et sociaux... "

(Serment d'Hippocrate le grand
460-356 avant J.C.
Père de la médecine grecque

La médecine et les médecins, les hôpitaux et l'évolution des méthodes chirurgicales en Perse antique constituent le centre d'intérêt de nombreux historien-chercheurs iraniens et étrangers. Comme beaucoup d'autres sciences, la science de la médecine occupa une place spécifique chez les Achéménides, les Sassanides, les Arsacides et même au sein de certaines dynasties antérieures. L'Avestâ, le livre saint des Zoroastriens, ainsi que d'autres livres religieux représentaient les sources les plus complètes de l'époque. Aussi, à l'époque de Zoroastre, les Aryens racontaient des contes et des légendes où il était souvent question de médecine et de médecins. Selon les croyances zoroastres, Thritâ fut le premier médecin en Perse, comme Imhotep en Egypte et Asclépios en Grèce. Grâce à l'école mazdéenne inspirée des idées de Zoroastre, les gens apprirent les méthodes de guérison à travers la religion et la spiritualité. Une autre école fut Ekbatana. Cette dernière fut fondée un siècle après Zoroastre par Seenapor Ohumstude, l'un de ses disciples. Celui-ci, en compagnie d'une centaine d'adeptes, s'occupait de soigner des malades.

La médecine perse connut son apogée avec la fondation de l'Université de Gondi Shâpur par Shâpur Ier[1], fils aîné d'Ardéshir, roi puissant de l'époque sassanide. Après avoir vaincu Valérien, l'empereur de Rome, il entreprit ainsi de fonder cette université. Plus tard, au VIe siècle, Khosro Anoushiravân[2], roi sassanide, contribua considérablement au progrès de l'édification des bâtiments. En 489, la faculté d'Edesse[3] fut fermée en raison de châtiments et d'actes torture perpétrés sur ses adeptes orthodoxes. A la suite de cet événement, un grand nombre de chrétiens et surtout de savants nestoriens se réfugièrent auprès du roi sassanide. De même, en 529, l'université d'Athènes arrêta son activité, à la suite de quoi les philosophes néoplatoniciens d'Athènes et d'Alexandrie se réfugièrent en Perse où ils se mirent à enseigner. C'est ainsi que Khosro Anoushiravân entreprit de fonder un cénacle constitué de ces célèbres savants. Ce cénacle peut être considéré comme la première académie des sciences médicales du




Mohammad-ebn-e Zakaryây-e-Râzi


Avicenne



Quelques instruments médicaux au musée National de l'Histoire des Sciences Médicales

monde. Des cours se tenaient en Pahlavi et en Arâmi. Aux VIIe et VIIIe siècles, cette université contribua considérablement au progrès de la science de l'Europe de l'Ouest, notamment en traduisant des œuvres scientifiques persanes. Plus tard, l'avènement de l'Islam ouvrit de nouveaux horizons à la science médicale non seulement en Perse, mais aussi dans le monde entier.

Il est à rappeler que l'apparition des sciences médicales en Islam date de l'époque du prophète Mahomet à Médine. Ainsi, les recommandations formelles du prophète et des Imams au sujet de la médecine sont rassemblées dans des livres dont *Tebb-ol-nabi, Tebb-ol-sâdegh et Teb-ol-rezâ.* Le Coran insiste beaucoup sur la nécessité d l'apprentissage de la science de la naissance à la mort. Cela encouragea les musulmans de l'époque à se diriger vers des sciences telles que la médecine. En parallèle, un grand mouvement dans le domaine de la traduction de livres théologiques et scientifiques commença à se développer. Ces traductions en sanscrit, pahlavi, grec et en hébreu marquèrent le mouvement culturel le plus inouï dans l'histoire de l'humanité durant plus de deux siècles. A la suite de cet événement, l'ensemble de l'héritage écrit des cultures et des civilisations précédentes fut traduit et diffusé dans le monde de l'Islam. En Perse, les grands médecins de l'époque dont Avicenne et Mohammad-ebn-e zakaryây-e-Râzi influencèrent énormément l'histoire de la médecine en Orient aussi bien qu'en Occident. Vers la fin de IXe siècle et au début de Xe siècle, Râzi se mit à rédiger son plus grand chef-d'œuvre médical. D'après lui, le nombre de ses ouvrages dépassa une cinquantaine de livres parmi lesquels il faut mentionner *Alhâvi*. Celui-ci est considéré comme l'encyclopédie la plus complète de l'histoire de la médecine. Il consacra, selon ses propres dires, 15

ans de sa vie à la rédaction de ce livre grandiose. Vers la fin de Xe et au début de XIe siècles marqua l'avènement d'Avicenne, un des médecins les plus brillants de l'époque, et grâce à qui la médecine du monde musulman atteint un haut degré de perfection et de logique scientifique. Parmi ses œuvres, son *Qânoun*[4] accorda une haute estime à la médecine persane, qui ne cessa par la suite d'évoluer.

De même, durant la dynastie Safavide et avec l'arrivée au pouvoir des Qâdjârs, la médecine constitua d'être l'objet d'une attention continue de la part des Persans. Avant la fondation de Dâr-ol-Fonoun, aucun renouvellement dans le domaine de l'écriture des livres médicaux n'avait été observé. Cependant, après l'inauguration de Dâr-ol-Fonoun, des professeurs en médecine vinrent en Perse et se mirent à écrire et à traduire de nouveaux livres sur la pharmacologie, l'anatomie et la pathologie. Parallèlement, à la même époque, certains médecins ayant étudié à l'étranger entreprirent la traduction de livres de médecine provenant de leurs pays d'accueil. En outre, nombreux furent les médecins qui traduirent les œuvres de leurs professeurs à Dâr-ol-Fonoun. Si la formidable apogée qu'a connu la médecine persane est condamnée aujourd'hui à figurer dans les livres d'histoire, certains lieux permettent cependant de conserver la mémoire des efforts de ces scientifiques renommés et érudits. Dans ce but, à Téhéran, le Musée National de l'Histoire des Sciences Médicales offre un panorama riche de l'évolution de l'ensemble de ces techniques au cours de l'histoire iranienne.

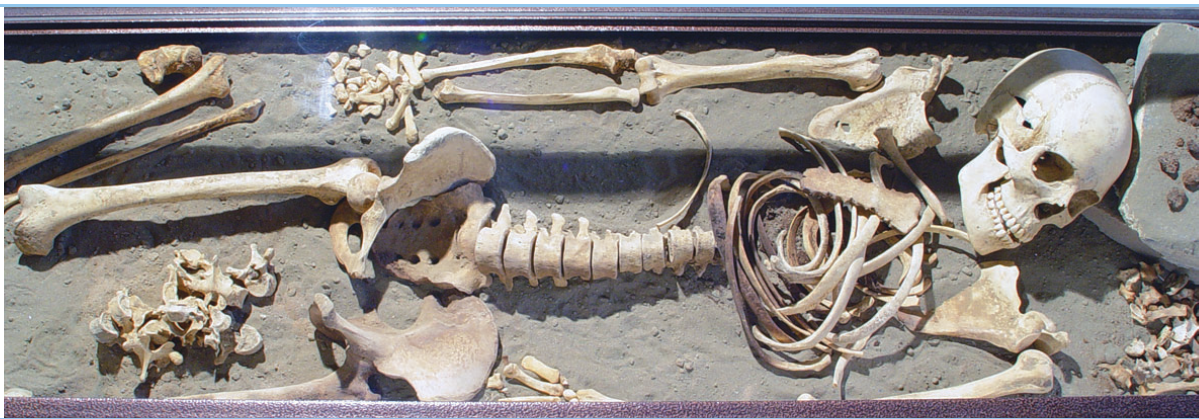
Fondé en 2001, le Musée National de l'Histoire des Sciences Médicales tente de familiariser le public avec l'histoire de la médecine en Iran, et de répondre aux attentes de certains scientifiques et anthropologistes désireux d'approfondir leurs recherches dans ce domaine. Il est notamment frappant de pouvoir y observer des pierres fines, minuscules et bien taillées, appartenant à l'ère paléolithique moyenne[5] ou bien au néolithique[6], qui furent utilisées à des fins médicales. En outre, des squelettes, des crânes, des instruments chirurgicaux anciens et des illustrations retraçant l'évolution humaine enrichissent l'ensemble.

Une des pièces les plus remarquables est le crâne d'une jeune fille de 13 ans datant de 4900 ans. Il a été trouvé au cours des fouilles aux alentours de la Ville Brûlée à Zâbol. Le triangle taillé nettement sur ce crâne un peu déformé

Crâne d'une jeune fille datant de 4900 ans







Le squelette intact d'un homme au musée National de l'Histoire des Sciences Médicales

est très singulier, à la limite de l'anomalie. Or des recherches pathologiques ont mis en lumière que cette petite fille, à son vivant, souffrait de la maladie "hydrocéphalie[7]". Elle ne semble cependant pas en être morte, grâce au génie des chirurgiens de l'époque qui opérèrent habilement le crâne, en en faisant sortir l'eau qui s'y était accumulée. Des recherches microscopiques démontrent que la fillette en question survécu à l'opération et que les os de son crâne étaient en train de se réparer, et qu'elle perdit soudainement la vie dans un incendie.

On peut également y voir le corps intact d'une vielle dame âgée de 70 ans et qui semble avoir été parfaitement conservé après grâce à une ambiance sèche et l'existence d'une somme considérable de sel à l'endroit où elle a été retrouvée.

Au milieu d'une somme impressionnante de manuscrits, on peut également admirer celui du livre de Râzi *Al-Mansouri*, qu'il composa en 1063. Il est le seul et le plus ancien exemplaire de ce livre. Le Musée contient d'autres documents précieux, telle que la collection documentaire de Dr. Abdollah Khân-e-Ahmadieh et de la famille Nezâmî. Les progrès de la médecine actuelle sont largement redevables des recherches et découvertes de ces grands hommes.

Ce musée abrite également une vieille pharmacie autrefois dirigée par Dr. Nezâmi lui-même. Celui-ci préparait tous les médicaments à l'aide des instruments qu'il avait à sa disposition et en mixant les matières premières qu'il gardait séparément dans de grands bouteilles.

L'œil, grâce à son importance et aux efforts de professeur Shams, le fondateur de l'ophtalmologie moderne en Iran, occupe une place particulière dans le musée. Il fut notamment le fondateur du département d'ophtalmologie de l'école Dâr ol-Fonoun.

Les plantes et les herbes, qui constituèrent la base des premiers médicaments inventés par l'homme, ne sont également pas oubliées. De nombreux échantillons de cette vaste pharmacie naturelle sont ainsi exposés: cydonia oblonga, ziziphus jujiba, thymus daenesis, coffe arabica, cinemmonum zeylanicum, camphora, trigonella foenum et beaucoup d'autres[8].

Les noms grecs, arabes, latins, persans… figurant dans de divers livres médicaux dévoilent une vérité indéniable: la médecine a pour but de sauver l'homme sans distinction de race, de couleur, de religion ou de nationalité, tout en soulignant les efforts constants des hommes de toutes les époques pour se protéger et guérir des diverses maladies les affectant.

---

1. Shâhpur I[er] régna de 241 à 271 après J.C.
2. Surnom du roi sassanide Shosroês 1[e].
3. Edesse : ville près de la frontière de la Syrie.
4. Terme signifiant "loi".
5. C'est-à-dire de 20 000 à 40 000 ans.
6. Les ères préhistoriques majeures sont les suivantes: Paléolithique inférieur, Paléolithique moyen, Paléolithique supérieur, Epipaléolithique, Néolithique.
7. Sorte de maladie où l'eau s'accumule dans le crâne du malade jusqu'à lui faire perdre sa forme originelle.
8. Graine de coing, jujube, thym, café, cannelle, camphre, fenugrec.

Le Golfe Persique

Mortéza JOHARI

De l'antiquité jusqu'à nos jours, les textes historiques et géographiques ont toujours parlé du Golfe Persique pour désigner la partie maritime du sud de l'Iran du débouché de l'Arvandrud au détroit d'Hormuz. Certains historiens, géographes ou archéologues l'ont nommé aussi "la mer Perse", "le Golfe Al-'ajam" ou "le golfe Persique". Des écrivains grecs comme Strabo furent les premiers à nommer cette mer "la mer Perse" et la région de l'Iran, la Perse. Ce qu'ils appelèrent Persépolis signifiait "la ville ou la région des Perses".

Les historiens et les savants d'avant l'ère chrétienne, dans leur description des époques qui remontaient à 700 ans av. J.-C., c'est à dire la fin de la dynastie des Elamites, le début des Mèdes et l'arrivée au pouvoir des Achéménides, appelaient cette région "le golfe Persique". Avec l'ère chrétienne, les historiens et les géographes grecs, romains et égyptiens continuèrent à le nommer de cette façon.

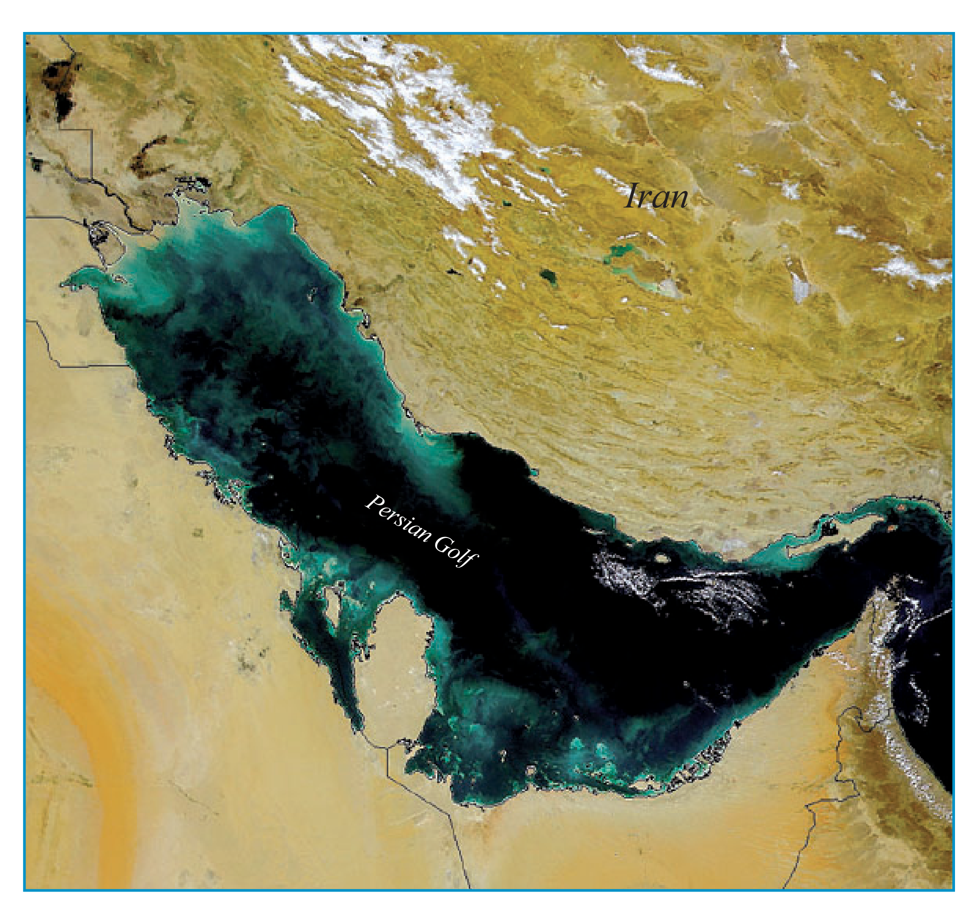
En faisant allusion à l'époque des Sassanides, Mussa Khûrni, géographe du Ve siècle, parle du Golfe Persique en terme de "mer Perse" faisant partie de l'empire iranien. Les documents historiques et géographiques de l'époque islamique parlent de cette région dans les mêmes termes: Khalij al-Fârs ou Bahr-ol-Fârs. Des dizaines d'historiens célèbres comme Ibn Faqih, Estekhari, Mas'ûdi et Ibn Hawqal appelaient également la mer du sud de l'Iran "la mer des Perses".

Les voyageurs occidentaux qui vinrent en Iran au XVIe siècle évoquèrent aussi le "Golfe Persique" et les historiens de l'époque des Qâdjârs, Mohamad Ebrâhim Kâzerûni, Rezâ Gholi Khân Hedâyat, Lesân-ol-Molk Sepehr ont toujours parlé de cette zone maritime en terme de "Golfe Persique" dans les différents ouvrages sur l'histoire de l'Iran qu'ils ont rédigés.

Les historiens arabes comme Jorji Zeidân, Qadri Qal'aji, Nofel Mesri, 'Ali Hamîdan, ont travaillé sur l'histoire du Golfe Persique et sur la nomination de cette région qu'ils ont toujours appelée de cette manière. Les encyclopédies allemandes, françaises, américaines et turques, ont aussi parlé du Golfe Persique pour désigner cette région, alors que les Anglais utilisaient parfois d'autres expressions pour le désigner du fait de l'ingérence qu'ils avaient dans la région.

La question du nom du Golfe Persique et d'un éventuel changement de nomination est apparue ces dernières années et semble être le résultat d'une manœuvre politique qui ne semble cependant pas avoir eu l'effet attendu dans le monde. Lord Belgrave, ambassadeur anglais entre 1926 et 1957 dans différents pays de la zone et qui faisait preuve d'une grande animosité envers l'Iran et les Iraniens, fut le premier à parler officiellement de Golfe Arabique au lieu de Golfe Persique. Cependant, certains historiens et politiciens anglais comme Fred Halliday ou Arnold Wilson ont continué à utiliser le terme "Golfe Persique" dans leurs articles et discours.

Les eaux du Golfe Persique sont, dans le cadre des règlements internationaux, sous le contrôle et



Le pétrole est exploité depuis près de cinquante ans et désormais, l'économie des pays de la zone repose majoritairement sur les exportations de pétrole et de gaz, bien que le niveau de vie soit différent entre les pays du nord et du sud du Golfe Persique.

l'autorité de la République islamique d'Iran. Dans la préface de la nouvelle loi sur les eaux territoriales de la République islamique d'Iran, du Golfe Persique et de la mer de la région de Makran, la convention maritime de 1982 a prévu 12 *miles* de région de surveillance en plus des 12 *miles* de mers territoriales, ce qui confirme la propriété pour la République islamique d'Iran, avec les îles iraniennes, d'une grande partie des eaux du Golfe Persique.

La situation géopolitique et stratégique du Golfe Persique

Du fait de sa situation économique, sociale, industrielle et géographique, le Golfe Persique a une grande importance stratégique pour la République islamique d'Iran et les autres pays de la zone. Son intérêt stratégique vient de ses ressources pétrolières, qui jouent un rôle primordial dans l'économie mondiale. Le pétrole est exploité depuis près de cinquante ans et désormais, l'économie des pays de la zone repose majoritairement sur les exportations de pétrole et de gaz, bien que le niveau de vie soit différent entre les pays du nord et du sud du Golfe Persique. En outre, il est aussi le lieu de transit des armements, par mer, voie ferroviaire et routière, rôle qui fut prépondérant pendant la Seconde Guerre Mondiale.

La Révolution islamique d'Iran a bouleversé la donne géopolitique régionale. Par exemple, malgré un armement massif, les forces soviétiques

de cette époque n'ont pu contrôler les mouvements islamiques en Afghanistan influencés par la révolution islamique d'Iran, et ont ainsi été obligées de rebrousser chemin et de recourir à des solutions plus politiques. Les nouvelles républiques d'Asie centrale et du Caucase ont aussi été influencées par la Révolution islamique d'Iran. Tous les pays musulmans, des bords de la Méditerranée à la corne de l'Afrique, du centre de l'Afrique aux pays de l'Océan indien et d'Extrême Orient, subirent de façon différente les effets de cette vague révolutionnaire.

Après la Révolution, le Golfe Persique est devenu une zone de tensions étant donné que les grandes puissances ont essayé d'y accentuer leur présence, entraînant ainsi de multiples conflits et violences. Relié à l'Océan indien, il fut toujours un enjeu stratégique pour les grandes puissances. Durant la guerre froide, les Etats-Unis cherchèrent à installer leurs bases militaires à Oman et à Bahreïn et à faire du Golfe Persique une zone américaine, tandis que l'URSS cherchai à s'implanter dans les régions sud du Yémen et en Irak.

Les Etats-Unis créèrent des forces d'intervention rapide pour concrétiser leurs plans impliquant la collaboration de nombreux pays arabes de la région. Ces forces spéciales étaient militairement faibles et leur réaction n'était pas claire en cas de coup d'état ou de soulèvement, étant donné que les petits pays de la région ne jouissaient pas d'une unité nationale suffisante permettant d'éviter les conflits internes religieux ou ethniques. De même, la présence de nombreux travailleurs immigrés et d'idéologies diverses fut à la source de la constitution de mouvements menaçant la stabilité politique et des pouvoirs claniques ne jouissant d'aucune légitimité démocratique et popularité au niveau national. Aujourd'hui encore, la situation a peu évolué et il est donc très difficile de mettre en place une Union des pays du Golfe Persique pour assurer la sécurité de cette région, étant donné les divergences qui existent entre les dirigeants et les gouvernements.

Aujourd'hui, le calme de la mer, l'étendues des côtes et le grand nombre d'îles ont permis la construction de ports militaires, commerciaux et de pêche, ainsi que la circulation des pétroliers aussi bien que celle des bateaux-mouches. Les bases militaires aériennes et terrestres sont très nombreuses et côtoient les multiples installations des forces maritimes et grands complexes touristiques.

Les plus importantes installations militaires du Golfe, sont celles de Ra'as Mosandam et de Bandar Abbâs, suivies par celle de Tchâ-bahâr, d'Oman, de Bahreïn et de Busher qui se situent successivement sur les côtes du détroit d'Ormoz et les estuaires de la région de Makran, du Nord de la mer d'Oman et du Nord du Golfe persique.

Les aéroports et les ports servent de sites balistiques et antiaériens. En outre, les installations pétrolières du Golfe Persique peuvent se transformer en bases de contrôle aérien, de contrôle maritime et sous-marin, ainsi qu'en pistes d'atterrissage pour les hélicoptères, en ports de vaisseaux de guerre, en espace de stationnement des sous-marins et en réserves d'armements et de munitions. Enfin, un pont de 25 km relie Bahreïn à la péninsule arabe. Outre ses utilisations commerciales, il représente un intérêt stratégique aussi important que le contrôle par satellites des activités aériennes, côtières et sous-marines. ■

Traduit par
Maryam DEVOLDER

Relié à l'Océan indien, il fut toujours un enjeu stratégique pour les grandes puissances. Durant la guerre froide, les Etats-Unis cherchèrent à installer leurs bases militaires à Oman et à Bahreïn et à faire du Golfe Persique une zone américaine, tandis que l'URSS cherchai à s'implanter dans les régions sud du Yémen et en Irak.

Outre ses utilisations commerciales, il représente un intérêt stratégique aussi important que le contrôle par satellites des activités aériennes, côtières et sous-marines.

L'Espéranto et les Français

Dr. Mohammad-Javâd KAMALI
Université Azâd de Mashhad

La diversité des langues est l'un des plus grands fléaux de la vie.

(Voltaire)



Drapeau espéranto, utilisé pour signaler (logo) les parties rédigées en espéranto dans un document multilingue, ou pour y accéder, etc.

L'espéranto est une langue à postériori destinée à faciliter la communication entre des personnes de différentes cultures. Son créateur, le Docteur Louis-Lazar Zamenhof (1859-1917) publia sa Lingvo Internacia en 1887 sous le pseudonyme de "Docteur Esperanto". Cette langue construite était notamment destinée à faciliter les échanges internationaux et interculturels, afin que ceux qui l'utilisent puissent dialoguer sur un pied d'égalité. On estime que l'espéranto est maintenant parlé par des personnes dans plus de 100 pays, y compris l'Iran. En outre, il y a des milliers de livres et plus de 100 revues différentes qui paraissent régulièrement dans cette langue.

En 1898, onze ans après la création de l'espéranto, la première association nationale espérantiste (UFE) fut fondée en France. Dès le XX[e] siècle, des français se regroupèrent, tant dans un but de diffuser cette langue que pour pratiquer l'espéranto entre eux, dans le cadre d'associations locales. Dans un livre resté inédit jusqu'en 1993, Jules Verne (1828-1905) traite en 50 pages de l'espéranto dans le récit *Voyages d'Études*: "*La clé d'une langue commune, perdue dans la Tour de Babel, peut être seulement construite par l'usage de l'espéranto.*" En 1905, Zamenhof publia à Paris le *Fundamento de Esperanto* qui fixa les bases de la Langue Internationale grâce aux seize règles intouchables. La même année, le Premier Congrès universel de l'espéranto eut lieu, à Boulogne-sur-Mer, où l'on vota une *Déclaration sur l'essence de l'espérantisme*. L'année 1910 fut quant à elle marquée par la publication du *Dictionnaire Complet Espéranto-Français* de E. Grosjean-Maupin et de l'*Enciklopedia Vortareto Esperanta* de Ch. Vérax.

A partir de cette année, des personnalités françaises se mirent à soutenir cette nouvelle langue. Gustave Eiffel (1832-1923) déclara ainsi: "*L'espéranto... sans avoir eu le courage de m'y mettre une bonne fois, ce que mon grand âge rend excusable, je ne manque jamais de le recommander aux jeunes, comme l'une des connaissances les plus faciles et les plus utiles que l'on puisse acquérir.*" Paul Doumer (1857-1932), ancien président de la République française, affirma: "*On n'a pas le droit de ne pas savoir ce qu'est la langue artificielle du Docteur Zamenhof. Je ne me convertirai peut-être jamais à la foi espérantiste, mais, du moins, je la connaîtrai et je donnerai quelques heures à l'étude de la langue elle-même.*"

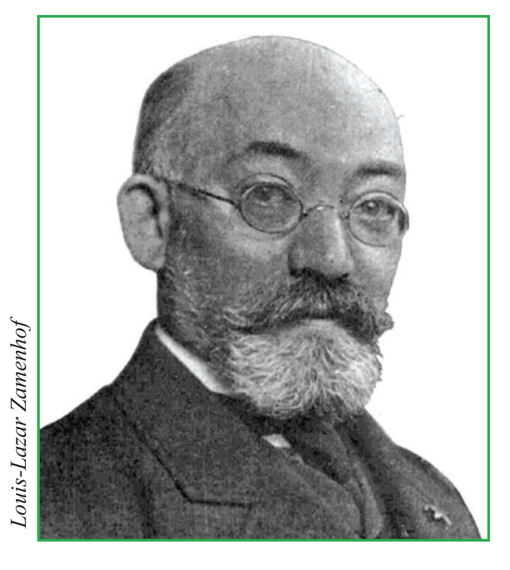
En 1924, Maurice Broglie (1875-1960), physicien français, petit-fils d'Albert, duc de Broglie, émet, avec 42 membres de l'Académie des Sciences, le vœu que l'Espéranto "chef d'œuvre de logique et de simplicité" soit introduit dans le programme des classes de sciences et reconnu comme langue officielle dans les congrès internationaux. "*L'adoption d'une langue auxiliaire, disait-il, assurerait un puissant progrès à l'humanité... Pour ceux qui entretiennent des relations avec des personnes de langue étrangère, une telle langue doit être la seconde langue à maîtriser; elle leur épargnerait l'étude des autres langues étrangères le jour où la connaissance de la langue auxiliaire serait généralisée". Quatre ans plus tard, Antoine Meillet, célèbre linguiste, constatait: "Toute discussion théorique est vaine, l'espéranto a fonctionné.*"

Pourtant, l'influence française, plus intellectuelle et plus bourgeoise, s'est davantage traduite sur le plan de l'organisation que sur celui de la création littéraire. Les mathématiciens Carlo Bourlet et Charles Méray, le philosophe E. Boirac, recteur de l'académie de Dijon, usèrent de leurs talents et de leurs relations pour défendre la cause de l'espérantisme qui eut bientôt en France deux publications: la *Revuo*, éditée par Hachette sous la direction de Bourlet et *Lingvo Internacia*, dirigée par Théophile Cart. A signaler que cette période vit également une floraison de manuels, de dictionnaires, et les premiers essais scientifiques sur la langue, parmi lesquels ceux de René de Saussure.

La majorité des personnalités françaises de l'époque avaient également une opinion très favorable de l'espéranto. Louis Lumière (1864-1948) inventeur du cinématographe et précurseur du septième art a ainsi déclaré: "*L'emploi de*

En 1905, Zamenhof publia à Paris le Fundamento de Esperanto qui fixa les bases de la Langue Internationale grâce aux seize règles intouchables.

L'influence française, plus intellectuelle et plus bourgeoise, s'est davantage traduite sur le plan de l'organisation que sur celui de la création littéraire.


Louis-Lazar Zamenhof

L'espéranto est en mesure d'exprimer les nuances les plus subtiles de la pensée et du sentiment, elle est propre à permettre, par conséquent, l'expression la plus juste, la plus littéraire, la plus esthétique et de nature à satisfaire les esprits les plus ombrageux et les plus particularistes, et il ne peut pas porter ombrage aux fidèles des langues nationales.

l'Espéranto pourrait avoir les plus heureuses conséquences en ce qui touche les relations internationales et l'établissement de la paix." En outre, selon Romain Rolland (1866-1944) "*Pour que les peuples s'entendent, il faut d'abord qu'ils entendent. Que l'espéranto rende l'ouïe à ces sourds dont chacun, depuis des siècles, est muré dans son langage.*"

Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, la connaissance de la langue de Zamenhof connut un certain développement en France. Maurice Genevoix (1890-1980), écrivain français et membre de l'académie française (1946) précisa lors d'une interview radiophonique réalisée par Pierre Delaire le 18 février 1955: "*L'espéranto n'est pas du tout une langue uniforme, une langue robot, mais, au contraire, une langue naturelle et souple… Je sais qui est Zamenhof, je sais que vous avez traduit des œuvres qui appartiennent au patrimoine de la littérature universelle et d'ailleurs vous devriez continuer dans cette voie…L'espéranto est en mesure d'exprimer les nuances les plus subtiles de la pensée et du sentiment, elle est propre à permettre, par conséquent, l'expression la plus juste, la plus littéraire, la plus esthétique et de nature à satisfaire les esprits les plus ombrageux et les plus particularistes, et il ne peut pas porter ombrage aux fidèles des langues nationales…Puisqu'à force de conviction, de foi, d'efforts convaincus, vous avez déjà alerté les opinions internationales, puisque le nombre de vos adeptes va sans cesse se multipliant, puisque ainsi la question de l'espéranto est à l'ordre du jour, vous êtes en passe de gagner…*" Cependant, Charles de Gaulle (1890-1970) avait émis une opinion bien plus réservée quand, lors d'une conférence de presse en mai 1962, en évoquant Goethe, Dante et Chateaubriand, il avait déclaré: "*Ils n'auraient pas beaucoup servi l'Europe s'ils avaient été apatrides et s'ils avaient pensé, écrit en quelque espéranto ou volapük*[1] *intégré.*"

La traduction des ouvrages littéraires français en espéranto s'est considérablement développée; notamment à la suite de la traduction de *Avarulo (L'Avare)* de Molière par Samuel Meyer, *George Dandin* de Molière par Zamenhof lui-même, *Andromaka* de Racine par G. Lagrange, *La Nobela Burĝo* de Molière par R. Levin, *La persaj Leteroj* de Montesquieu par J. Gonin, *La Revadoj de la soleca promenanto* de J.-J. Rousseau par A. Gilles, *La Barbiro de Sevilla* et *La edziĝo* de Figaro de Beaumarchais par R. Bernard et *H. Gonin, Angelo* et *Poemoj* de Victor Hugo par D. Luez et G. Waringhien, *La Leteroj el mia mulejo* d'Alphonse Daudet par C. Boumal, *Lokis* de Prosper Mérimée par M. Delcourt, *Simpla koro* et *Herodias*, de Flaubert, par L. Bourgois et Ph. Combot, *La infano el la alta maro kaj aliaj rakontoj (L'Enfant de la haute mer)* de Jules Supervielle par H. Gonin, *La Homa voĉo* et *La Bela indiferentulo* de Jean Cocteau par R. Bernard, *Noveloj* d'André Maurois par R. Gonin et R. Bernard, *Eugenino*

Grandet de Balzac par E. Gasse, *Floroj de l'malbono* et *La Spleno de Parizo* de Charles Baudelaire par K. Kalocsay, G. Waringhien et P. Lobut, *La granda Meaulnes* de Alain-Fournier par R. Bernard, *Tero de la homoj, Nokta flugo(Vol de nuit)* et *La eta Princo* de Saint-Exupéry par H. Vatré et P. Delaire, *Paûlo kaj Virginio* de Bernardin de Saint-Pierre par H. Holder, *La Justuloj (Les Justes)* et *La fremdulo(L'étranger)* d'Albert Camus par M. Duc-Goninaz et G. Lagrange, *Parolado pri metodo* et *Diskurso pri la metodo* de René Descartes par Dr. Noël et E. de Zilah, *Rakontoj pri Nederlando (Suites hollandaises)* de Georges Duhamel par R. Dupuis, *Aventuroj de Telemako* de Fénelon par Vallienne, *Poemoj* de Verlaine par G. Waringhien, *La kalva kantistino (La Cantatrice chauve)* et *La leciono* d'Eugène Ionesco par G. Lagrange et S. Flego, *Topaze, Le château de ma mère* et *La gloire de mon père* de Marcel Pagnol par R. Bernard et J. Kraemer, *Knockaû la triumfo de la medicino* de Jules Romains par P. Corret, *La Naûzo* et *La respekteme P*…de J.-P. Sartre par R. Bernard, *Kordelja (Cordélia)*, tri noveloj de Françoise Mallet-Joris, trad G. Maillart, etc.

On évalue à au moins 1000 les ouvrages de la littérature française traduits en espéranto. [A comparer avec la somme totale des ouvrages de belles-lettres françaises traduits en persan!] Cette production manifeste une activité ininterrompue, sinon par les deux grandes guerres, des origines à nos jours.

Il convient aussi de signaler le rôle des associations nationales ou locales dans la propagation et l'enseignement de l'espéranto en France: Unuiĝo Franca por Esperanto[2] (UFE), Kulturdomo de Esperanto[3], Kvinpetalo[4], Junulara Esperantista Franca Organizo[5](JEFO), Nacia Esperanto-Muzeo[6] et surtout Sennacieca Asocio Tutmonda[7] (SAT), fondée en 1921 par Eugène Lanti, qui constitue l'un des moteurs du mouvement espérantiste tant par la qualité de son recrutement que par ses travaux d'édition. C'est à la lettre de Henri Masson, le secrétaire général de SAT que François Mitterrand (1916-1996) a répondu: "*... Je me permets de vous préciser que mes amis parlementaires ont déposé lors de la précédente session de l'Assemblée Nationale une proposition de loi tendant à inclure la langue internationale Espéranto dans l'enseignement secondaire et l'enseignement supérieur comme langue à option. Si les Français m'accordent leur confiance, je demanderai au Gouvernement de soumettre au Parlement cette proposition de loi.*"[8] Malgré cette attitude encourageante, la mise en place d'un enseignement de cette langue au niveau national demeure un rêve pour les Français et les espérantistes qui vivent toujours dans *l'espoir*! ■

1. Langue artificielle, créée en 1880 par un prêtre allemand, Johann Martin Schleyer.
2. www.esperanto-france.org., 4bis, rue de la Cerisaie, FR-75004 Paris.
3. gresillon.org., Kastelo Grésillon, FR-49150 Baugé.
4.www.kvinpetal.org., FR-86410 Bouresse.
5. esperanto-jeunes.org., 4bis, rue de la Cerisaie, FR-75004 Paris.
6. 19, rue Victor Hugo, FR-70100 Gray.
7. 67, avenue Gambetta, Paris (20e).
8. Lettre du 13 avril 1981 au Secrétaire Général de SAT-AMIKARO, Henri Masson. (Référence: *II-443-SL/MFZ)*
9. Ce livre a été traduit en persan par l'auteur de cet article en 1997. (ISBN 964-313-0355)

Ouvrages et sites de référence:
- *Franca Antologio (Anthologie de la littérature française en espéranto)*, UFE, Paris, 1991.
-Janton, Pierre, L'espéranto[9], 4ème éd., PUF (Collection *Que sais-je?*), Paris, 1994.
- Jarlibro 2006, Universala Esperanto-Asocio (UEA), Rotterdam, 2006. (ISSN 0075-3491)
- http://osiek.org.
- www.esperanto-france.org.
- http://esperanto.cam.org.

" Les pèlerins de la lumière "

Hossein KOHANDANI

Un groupe de 80 athlètes iraniens représentant différentes disciplines sportives (judo - karaté - taekwondo - athlétisme, etc.) sous la direction de l'organisation Bassidj (volontaires) du sport de l'Iran, a fait récemment un voyage de trois jours sur le front de la guerre Iran-Iraq (appelé en persan *Râhiyân-e nour* ou "les pèlerins de la lumière") qui eut lieu de 1980 à 1988.

Pendant ces trois jours, les athlètes ont pu constater le courage et les sacrifices des combattants iraniens pendant ces huit années de guerre afin de repousser l'ennemi irakien.

Fakkeh: le premier jour, les athlètes ont visité la région de Fakkeh, là où les batailles de "Wal Fadjr Préparative" et "Wal Fadjr 1" eurent lieu. Pendant ces batailles, deux grands commandants de l'armée des gardiens de la Révolution, Madjid Baghâei et Hassan Bâgheri tombèrent en martyr. Cette région fut un des axes principaux de l'agression des Irakiens au début de la guerre. Mortezâ Avini, un grand reporter de la télévision iranienne, y trouva lui aussi la mort en 1993, lors d'une visite sur le front de la guerre.

Dehlavieh: un village à l'ouest de Soussanguerd, tombé sous l'occupation des Irakiens aux premiers jours de la guerre mais libéré grâce au courage et aux sacrifices des combattants iraniens notamment de Shahid Mostafâ Tchamrân, un grand combattant intellectuel qui avait fait ses études supérieures en Amérique et qui ensuite avait vécu au Liban.

Howeizeh: une région stratégique occupée dès le début de la guerre par les Irakiens. Cependant, en janvier 1981, une partie des gardiens de la révolution de Howeizeh, Soussanguerd et Ahwâz avec certains étudiants de la ligne de l'Imam Khomeiny réussirent à pénétrer au sud de Karkhe Nour et à faire prisonniers 800 Irakiens au cours d'une opération audacieuse. Shahid Hossein Alâmolhodâ, le commandant des gardiens de la révolution de Howeizeh ainsi que plus d'une centaine de ces gardiens y sont tombés en martyr.

Talâieh: le deuxième jour, les athlètes se sont rendus au Sud-Ouest de la province du Khouzestân, tombée sous l'occupation des Irakiens aux premiers jours de la guerre et restée sous occupation jusqu'à la fin de la guerre. Plusieurs tentatives pour repousser les Irakiens eurent lieu dont la bataille de Kheibar dans laquelle Shahid Hemmat a pu avec son armée détruire les positions des Irakiens. Ce grand commandant a participé et dirigé plusieurs batailles comme Fathol-Mobine, Wal Fadjr Préparative, Wal Fadjr 1, Beitolmoghaddass, Ramadan et Kheibar. Il est tombé en martyr lors de cette dernière bataille.

Shahid Bâkeri, le grand commandant de la division du "31 Ashourâ", ingénieur en mécanique a participé dans les batailles de Ramadân, Moslem Ebn Aghil, Wal Fadjr Préparative, Wal Fadjr 1, 2 et 4 et Kheibar. Blessé à quatre reprises, il est tombé en martyr à la bataille de Badr.

Shalamche: une région frontalière, à 12 kilomètres de Khorramshahr, était un des axes de

l'agression des Irakiens, mais les combattants iraniens libérèrent cette région le 9 janvier 1986, pendant la bataille de Karbala 5. Hâdj Hossein Kharâzi, le commandant de la division 14 de l'Imam Hossein et l'un des combattants héroïques de la guerre, y est tombé en martyr le 27 février 1986.

Arwand Rod: le troisième jour, les athlètes se rendirent au bord d'un des plus grands fleuves du monde, réunion de deux autres fleuves le Tigre et l'Euphrate et qui est rejoint dans la région de Khorramshahr par la rivière Karoun. Pendant les 8 années de guerre, le régime baasiste irakien voulait dominer entièrement ce fleuve mais il n'a pu réaliser son rêve grâce au courage et aux sacrifices des combattants iraniens. Pendant le mois de février 1985, des hommes-grenouille ont traversé ce fleuve et ont préparé la conquête de Fawo. Cette victoire est une brillante page de l'histoire de la guerre imposée qui eut lieu pendant la bataille de Wal Fadjr 8.

La grande mosquée de Khorramshahr: cette grande mosquée est le symbole de la résistance du peuple combattant de cette ville pendant les premiers jours de la guerre. Pendant 35 jours, cette mosquée fut transformée en État-major de la force populaire pour commander, échanger des informations, soigner les blessés, etc. Le jour de la libération de Khorramshahr (24 mai 1982), cette mosquée fut le centre de réunion des combattants qui fêtèrent cette grande victoire.

Les dunes de Shazzâbeh: les dunes de Shazzâbeh se trouvent au Nord-Ouest de Bostân. Au premier jour de la guerre, ces dunes furent occupées par les armées irakiennes puis ces dernières pénétrèrent dans Bostân. Pendant la bataille de Tarigholghodss, le 29 novembre 1981, ces dunes furent libérées puis reprises par les irakiens le 6 février 1982. Mais après 14 jours de bataille acharnée, le 20 février 1982, le commandant Shahid Bâgheri lança une opération au nom de code "Imam 'Ali" et son armée put les reprendre.

Pendant ces trois jours de visites sur le front de la guerre, les athlètes ont pu être les témoins de la dureté, de l'ardeur d'une guerre imposée pendant 8 ans à une jeune république islamique qui voulait garantir son indépendance tant à l'ouest qu'à l'est de ses frontières.

Pendant ces trois jours, ils ont pu marcher sur les terres saintes, le plus souvent pieds nus par respect pour les milliers de soldats, de Bassidjis (volontaires), d'étudiants, de lycéens, d'ouvriers, d'intellectuels, etc., qui y trouvèrent la mort; là où leurs familles viennent toujours pour essayer de retrouver les traces de leurs proches disparus et se recueillir sur ces lieux de mémoire. ■



Les sportifs devant le mausolée construit en mémoire de Shahid Chamrân



Lettre à Ferdowsi

Esfandiar ESFANDI
Université de Téhéran

Très cher et très respecté Maître,

Tu connais mieux que quiconque, toi qui marias la plus mûre des plumes à la plus fine des écritures, la valeur d'une lettre. Impersonnelle, elle reste un bon liant, une alternative de mots dits, un échange de paroles données. Je dis: *saine sueur et force mots choisis* en sont les deux mamelles, pour peu qu'elle veuille cibler l'ennemi ou s'adresser à l'ami. Je dis encore des deux mamelles: la première, je la garde au chaud pour mes vieux jours et mes pamphlets brûlants; la seconde nourrit mon insatiable appétit de partage, et les missives que j'aime offrir à mon Ami.

"Le temps passa sur les mémoires, on oublia l'événement…", tous les événements, hormis les guerres fratricides, et la naissance de l'enfant. L'orbe du temps est une droite, cyclique en apparence, en vérité rectiligne, tendu vers l'avenir. Jadis est un vain mot, un bien maigre retour, une faible compensation pour tant de peine endurée. "Et que restera-t-il de ces souffles en allés?". De quoi nourrir nos souvenirs, la profondeur de nos rides, et le blanc de nos cheveux. Comme c'est triste. Pourtant, s'il ne devait rester qu'une seule exhalaison, parmi ces souffles chers, c'est le tien, le plus épique, que j'élirais sans hésiter. Tu connais bien la vie qui passe, ô toi qui ne vis plus; celle des hommes de jadis (encore jadis) pour qui tu composas; le quotidien des humbles, des rois et des régents; le râle des héros qui s'entredéchirèrent quelque part dans ta tête, qui tous évoluèrent à l'arrière de ton front avant de s'établir à jamais hors de toi. Je dis: Ferdowsi naquit et vécut. Quand le Temps vint à sa rencontre pour l'emporter, il aperçut le grand *Livre des Rois*, et sa satisfaction secoua les milles dimensions. On porta la nouvelle aux quatre coins de l'infini, et ce, jusqu'au purgatoire des nantis de l'esprit, où Homère, Virgile, et peut être Hugo, en bons vieux démiurges, continuent leurs palabres. Quelle émotion chez ces messieurs! Hugo seulement, jalousa quelque peu ton ouvrage fini (lui dont la fresque ne parvint pas à terme). Depuis, ton livre passionne. Ceux qui savent te lire savourent ton langage. Pour ce faire ils décryptent tes paroles savamment versifiées. Ton verbe honore notre alphabet, notre calligraphie, nos belles enluminures. Et que dire de tes récits!... Je ne sais si je dois, te concernant, parler de "mémoire". Je tente désespérément d'imaginer ton lieu de séjour parmi les ombres. J'ai beau t'interpeller comme on parle aux vivants. Comment savoir si nos paroles d'ici bas gardent quelque valeur pour vous autres les célestes d'en haut. Sais-tu seulement, sais-tu encore, "ce que parler veut dire", toi qui ne parle plus? (Je préfère cependant miser sur la transcendance de ton esprit, avec l'espoir de me faire entendre)…

Tes récits disais-je. *Le Livre des Rois* déborde d'événements fameux. De ces événements qui fondent et font perdurer des civilisations. Ton ouvrage recouvre trois milles six cents années de légendes et de péripéties persanes. Le Roi Djamshid, Kâveh,

Zahhâk, Fereydoon, Keykâvous, l'amitié et l'inimitié de la Perse et de Touran… dois-je continuer à égrener les noms de ces figures familières de ton Panthéon, pour faire vibrer les cordes de ta mémoire subtile? Veux-tu, ami, que je te compte leur histoire? Plaira-t-il à ton silence d'entendre narrer, avec le recul du temps, quelques unes des aventures du *Shâhnâmeh*?... une seule alors, veux-tu?..."le silence est la vertu des consentants", alors permets-moi de te raconter le seul récit de la mort de mon homonyme, Esfandiar le vaillant.

Esfandiar, fils de Gochtâsp et de Katâyoun, rencontra la mort pour la première et la dernière fois, quand les deux pointes d'une unique flèche vinrent crever son regard. Son destin fut scellé dès sa naissance, pendant le rituel d'ablution baptismal. Sa mère venait juste de plonger son corps déjà robuste dans la rivière sacrée, quand il serra fort ses paupières. Il fut porté à l'eau comme un métal précieux qu'on entre dans la forge. Les eaux forcirent son futur corps d'airain, mais ses yeux se fermèrent sur la bénédiction. Puissant il deviendrait, avec des yeux d'argile, comme les miens. Ainsi en décida ta plume, ô maître, qui fit d'Esfandiar, un invincible, un *namirâ*, un *rouhintan* en sursis. Il était destiné à succéder à son indigne père Gochtâsp à la tête du royaume de Perse. Ce dernier, porte drapeau de l'ancienne religion Behi, voyait d'un mauvais œil le succès grandissant de sa progéniture auprès de ses sujets. Grandeur et ignominie allant souvent de paire, le roi décida de contrer la prétention légitime de son fils au trône. Il lui fallait à cet effet, trouver une occasion propice. Celle-ci lui fut fournie par la rébellion de Zâl, gouverneur de la région du Sistân. Réfractaire à la religion Behi, Zâl refusait fermement l'autorité de Goshtâsp. Il revenait à Esfandiar d'aller croiser le fer avec les révoltés de Zâbol. Tu le sais ô Maître, la guerre, le feu, et le sang sont des ingrédients nécessaires, les incontournables garants de l'efficace d'un canevas épique. En revanche, ton récit ouvre également une voie royale à l'incursion du tragique. C'est à Rostam, fils de Zâl, qu'incomba la lourde tâche de faire face à Esfandiar… Ô Ferdowsi, j'ai senti frémir ton échine par-delà l'abîme du temps, à la seule évocation du souvenir de cette sublime confrontation. Rostam est l'autre imposante figure de cette triste épopée. Les deux hommes se connaissent et se portent un respect mutuel. Le dilemme est déchirant: désister ou faire face à l'ami. Zâl, le père de Rostam connaît (pour avoir interrogé le légendaire Simorgh) le talon d'Achille du prince de Perse. Et c'est fort de cet atout, et la mort dans l'âme, que Rostam ira à la rencontre de son adversaire…

Je te fais grâce de la suite Maître. Je devine que les images se bousculent dans ta tête. Le sang coula abondement du côté de Rostam. L'invulnérable corps d'Esfandiar barrait la route à la Faucheuse. Ce fut alors que le guerrier du Sistân arma son arc. Au terme d'un duel de géant, à jamais inscrit dans les plis de l'éternité, le bois de tamaris de la flèche de Rostam eut raison du fils de Gochtasp…

Moi aussi je frissonne, Maître, par l'évocation de cette scène. Et quel privilège de te la rapporter. Merci pour ta patience. D'autant plus que j'ai encore à te dire…

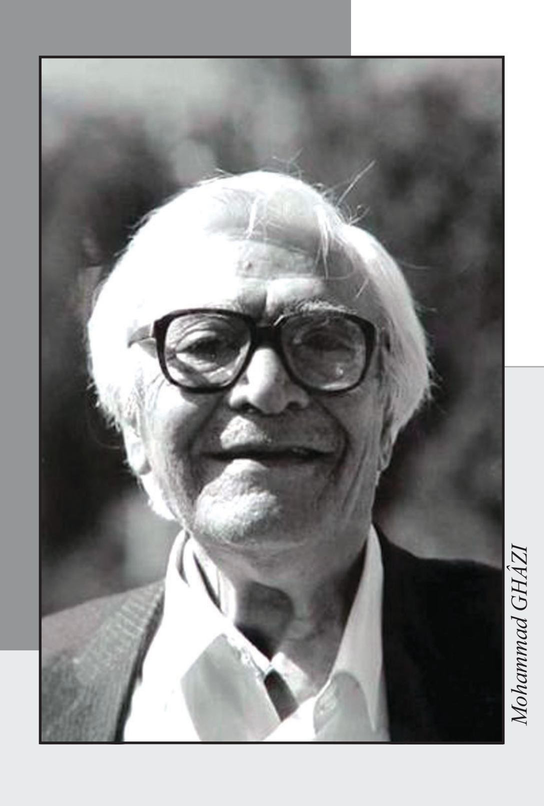
Comme je l'ai dit au début de ma lettre, je me nomme Esfandiar. Oh tu sais, je ne ressemble en rien au Prince de ton livre. Mais j'aime malgré tout ce nom qui te revient, et me relie à ta personne. Il y a pourtant une chose qu'il me tient à cœur de t'écrire… enfant, mon père me raconta le récit d'Esfandiar, mon récit, celui qu'évoquerait à jamais l'alphabet de mon nom. Je garde encore le souvenir d'une douleur diffuse, quelque part entre l'arrière de mon crâne et de mes deux yeux. Je crois qu'aujourd'hui encore, quelque chose m'est restée du geste définitif de Rostam. Tu n'as pas connu Freud, bien t'en fasse. Il fut grand lui aussi, mais sans être poète. Sa perspicacité leva le voile sur nos angoisses. Peut-être aurait-il mieux valu qu'il se taise. Son silence m'aurait permis d'éviter, ignorance oblige, de te faire des remontrances après mille et quelques années. Car au vrai, je garde encore en mémoire, la marque douloureuse du trépas de mon homonyme. L'enfance est comme un marbre mou qui conditionne l'avenir. En moi, le trajet de la flèche a laissé son sillon, et sa brûlure inaltérable… ceci n'est qu'un détail. Pour le reste, nous te remercions tous.

Adieu Maître, et à jamais…



Mohammad Ghâzi

Mahnaz RÉZAÏ


Mohammad GHÂZI

"Le but de mon travail de traducteur est de défendre la liberté et la démocratie, de lutter contre le conservatisme et la superstition."

En Iran, la traduction d'ouvrages rédigés en langues européennes, et plus particulièrement en français, commença avec la fondation de l'école Dâr-ol-Fonoun. Les maîtres européens ou européanisés de cette école y amenaient des manuels scolaires étrangers que les élèves traduisaient en persan. Les relations étroites existant à l'époque entre l'Iran et l'Europe, la Constitution de 1906 (*Enghelâb mashrouteh*) et le développement de l'imprimerie jouèrent un rôle déterminant dans le développement de la traduction en Iran. Dans un premier temps, de nombreux ouvrages français furent traduits en persan puis après la Deuxième Guerre mondiale, la part des ouvrages anglais traduits dépassa peu à peu les livres français. Toutefois, jusqu' à aujourd'hui, les traducteurs iraniens les plus reconnus demeurent ceux qui ont traduits des ouvrages français. Les traducteurs contemporains les plus remarquables sont le Dr. Abolhassan Nadjafi, Rezâ Seyyed Hosseini, Behâzine et Mohammad Ghâzi. Parmi eux, ce dernier se distingue de par l'importance de son œuvre et la qualité inégalée de ses traductions.

En 1336 (1957), la Revue *Sokhân*, dirigée à l'époque par le Dr. Parviz Nâtel Khânlari, choisit la traduction de *Don Quichotte* de Cervantes par Mohammad Ghâzi comme meilleure traduction de l'année. C'est ainsi que Ghazi se fit connaître.

Ghâzi est né en 1913 à Mahâbâd. Après avoir perdu son père, il part à Téhéran chez son oncle paternel et commence ses études de droit à Dar-ol-Fonoun. L'entrée dans cette école marqua une étape importante de sa vie, et lui permit de se familiariser avec des poètes et écrivains comme Parvine Etessâmi, Djalâleddine Hommâi, Saïd Nafisi, Parviz Khânlari ou encore Behâzin. Il apprit également le français. L'apprentissage d'une langue étrangère lui plaisant

plus que les affaires juridiques, il fut naturellement conduit à s'orienter vers des activités littéraires et à se consacrer à la traduction d'ouvrages français. Il publia sa première traduction, *Claude Gueux* de Victor Hugo, à l'âge de 27 ans. Cependant, la traduction ne devint son activité principale qu'à partir de l'âge de 40 ans, activité qu'il poursuivra jusqu'à la fin de sa vie. Il nous a laissé plus de 70 traductions dont la majorité est traduite du français. Ghâzi mourut en 1997 suite à un cancer du larynx, et fut enterré dans sa ville natale, à Mahâbâd.

Choix du texte

Ghâzi évitait de traduire de la poésie ou des textes théoriques. Il allait même jusqu'à s'opposer vivement à la traduction de la poésie, la considérant impossible. Il préférait avant tout traduire les romans de grands écrivains tels que Mark Twain, Dostoïevski, Maupassant, Flaubert, etc. Les romans qu'il choisissait abordaient toujours des thématiques humanistes telles que la lutte contre l'injustice et l'inégalité, la défense des droits des opprimés... Il nourrissait une admiration particulière pour Victor Hugo, dont les pensées étaient proches des siennes.

Ghâzi était l'un des rares traducteurs qui ne travaillait pas pour gagner de l'argent ou acquérir une célébrité. Dans son *Aventure de mes traductions*, il explique la raison de ses choix. Ainsi, il évoque qu'on lui avait proposé de traduire *La Vingt-cinquième heure*, ouvrage d'un écrivain roumain. Malgré l'importance de la rémunération proposée et son besoin d'argent pour guérir sa femme malade à l'époque, il a refusé le projet car il n'acceptait pas la pensée et les idées de l'écrivain en question. Par la suite, il traduisit un ouvrage anti-fasciste, *Le Vin et le Pin*, de l'écrivain italien Ignazio Silone, et *La Liberté ou la Mort* de Nikos Kazantzakis. En outre, son attachement à sa patrie l'incita à traduire *Cyrus le grand* d'Albert Chandrot, alors que son intérêt pour les Kurdes le conduisit à traduire *Juni-Gal* de Ibrâhim Ahmad, en collaboration avec son cousin.

Traduction libre ou littérale

Ghâzi considérait la traduction libre et littérale comme étant toutes deux incomplètes. Une traduction littérale suivra au plus près le texte originel et en respectera donc mieux le sens, mais elle court le risque de proposer un équivalent qui paraîtra artificiel dans la langue de la traduction. Une traduction plus libre pourra constituer une authentique œuvre littéraire, avec cependant le risque de s'éloigner du sens originel du texte. Il nous propose donc une troisième voie: la traduction par phrase, une traduction juste et restituant au plus près la beauté du texte original. Une connaissance profonde de la langue d'origine, du contenu du livre et de l'auteur, la fidélité au texte original et le respect du style de l'écrivain sont les traits remarquables des traductions de Ghâzi.

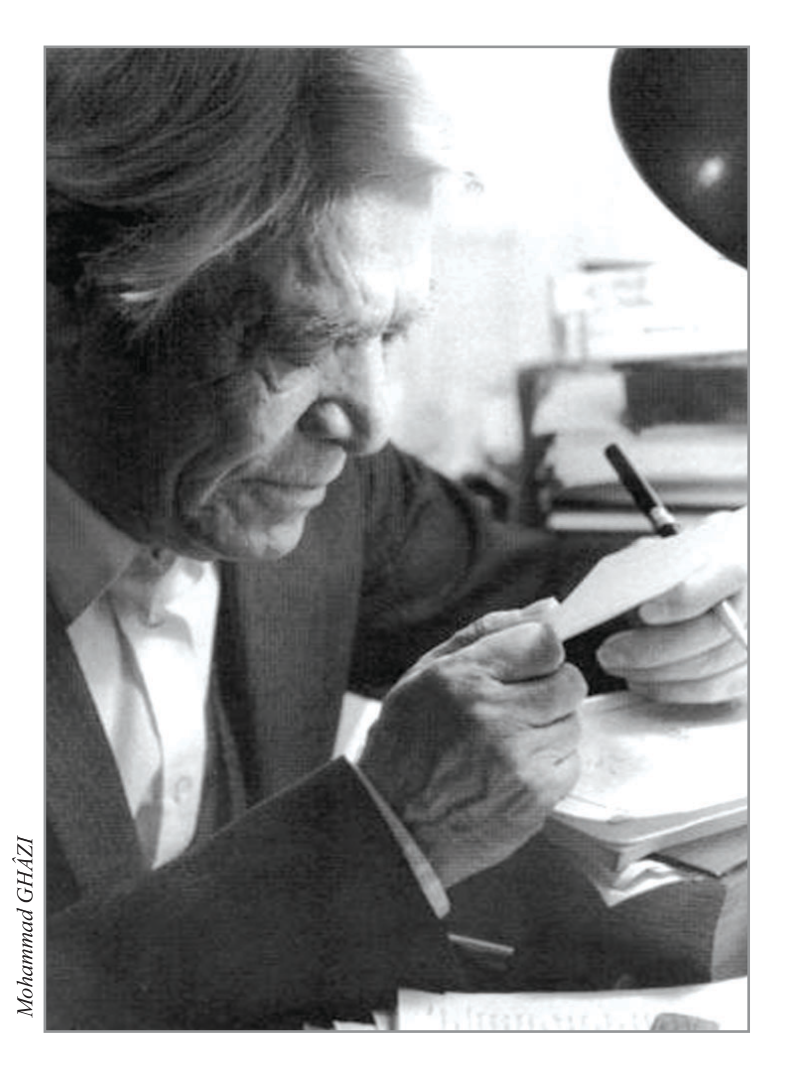
Ghazi a constamment essayé de cerner le mieux possible la personnalité, le style et le ton des écrivains qu'il traduisait et de retranscrire de la façon la plus fidèle possible le style propre à chacun:

"*Si vous lisez ma traduction de Mahatma Gandhi de Romain Roland et celle de* L'Ile des Pingouins *d'Anatole France, vous y trouverez beaucoup de différences dans la forme, le langage et le style. La première porte un ton sec et sérieux et la deuxième est traduite dans une forme ironique.*"

Dans sa traduction du *Petit Prince* de Saint-Exupéry, il tente de suggérer au

Les romans qu'il choisissait abordaient toujours des thématiques humanistes telles que la lutte contre l'injustice et l'inégalité, la défense des droits des opprimés... Il nourrissait une admiration particulière pour Victor Hugo, dont les pensées étaient proches des siennes.

Ghazi a constamment essayé de cerner le mieux possible la personnalité, le style et le ton des écrivains qu'il traduisait et de retranscrire de la façon la plus fidèle possible le style propre à chacun.


Mohammad GHÂZI

Ghâzi a traduit certaines œuvres avec la collaboration de certains de ses amis. Il a accepté non seulement la collaboration et l'aide des gens professionnels, mais également des néophytes.

lecteur la sensibilité et le style poétique de l'écrivain. Mais les meilleurs exemples dans ce domaine sont *Décaméron* (dix jours) de Bocaccio, *Télémaque* de Fénelon et *Don Quichotte* de Miguel de Cervantes Sevedra.

Considérant *Don Quichotte*, qui aborde une histoire de la chevalerie, comme une œuvre classique, Ghâzi l'a traduit en persan classique et ancien, dans une langue toute conforme à l'époque où vivait Cervantes (XVIe siècle), dans un langage épique et héroïque de sorte que le lecteur ait l'impression de lire une épopée persane.

Il a évoqué lui-même qu'au début de son travail, pour traduire le premier mot de l'introduction de l'auteur intitulée "Lecteur inoccupé", il a réfléchi plusieurs jours et a consulté ses amis pour enfin trouver le meilleur équivalent, c'est-à-dire "ای خواننده فارغ البال".

Dans cette œuvre, il y avait plus de 400 proverbes et expressions. Ghâzi a tenté de trouver un équivalent pour chacun d'eux. Pour cela, il s'est notamment référé au *Amthâl-o-Hékam* de Dehkhodâ.

"*Il ne faut pas traduire un proverbe mot à mot. Il faut trouver son équivalent, même s'il n'y a pas de ressemblance entre les mots de cet équivalent traduit et les mots du proverbe même. Dans la traduction de Don Quichotte, j'ai trouvé l'équivalent juste des proverbes en persan et j'ai écrit leurs versions françaises en feuilleton*".

Sa traduction de Don Quichotte est considérée comme étant l'apogée de son œuvre.

Des traductions communes

Ghâzi a traduit certaines œuvres avec la collaboration de certains de ses amis. Il a accepté non seulement la collaboration et l'aide des gens professionnels, mais également des néophytes. Par exemple, il a collaboré avec Rezâ Aghili pour traduire *Madame Bovary* de Flaubert Ce dernier en avait fait une traduction libre que Ghâzi transforma en une traduction par phrase.

Pour traduire *La Femme du boulanger* de Marcel Pagnol, Ghâzi a rencontré le problème de la traduction des nombreux mots provençaux présents dans la pièce de théâtre. Il a ainsi fait appel à l'aide de la femme provençale de l'un de ses amis qui lui écrivait les mots en français standard et l'aidait à trouver l'équivalent le plus proche en persan.

Le choix des titres

Ghâzi était très scrupuleux et minutieux concernant la traduction des titres des œuvres. Sachant que le titre de certains livres ne seraient pas assez clairs en persan ou ne provoqueraient pas la curiosité du lecteur, il changeait parfois le titre selon le sujet.

Mondingo de Kyle Onstott est le titre d'un ouvrage concernant une tribu africaine qu'il a traduit par *Les Esclaves noires* (بردگان سیاه).

Voyage en Icarie d'Etienne Cabet a été traduit par *Voyage en Utopie* (سفر به آرمانشهر).

En outre, le titre de *Malevil* de Robert Merle ne donnait pas au lecteur assez de renseignement à propos du sujet. Il y a donc ajouté le complément "forteresse", le titre du roman devenant *La forteresse de Malevil* (قلعه مالویل).

Ces changements de titre sont encore plus importants lorsqu'il s'agit de livres pour enfants: ainsi, *Juao de Tintubal* de J. Cervon est devenu *Le Jeune Aventurier* (ماجراجوی جوان), titre donné dans le livre à Juao par son maître. De même, *John Woskman* de H. Dominik fut remplacé par *Le petit marchand de journaux* (پسرک روزنامه فروش).

Ghâzi croyait que ce changement du titre aidait beaucoup à l'augmentation du tirage ou des ventes des ouvrages.

Les traductions de Ghâzi transmettent donc parfaitement le style, le ton et le langage de l'écrivain. D'après Abolhassan Nadjafi, lui-même traducteur, Ghâzi est "unique" et "irremplaçable". En effet, outre son immense capacité de travail, le point fort de Ghâzi était sa profonde maîtrise de la langue cible (le persan) ainsi que de la langue source (le français). Le Dr. Sâlehhosseini a ainsi dit à son propos:

"*Il est un traducteur qui, de par ses traductions, a défendu le sanctuaire de la langue et de la littérature persane.*"

Bien qu'il n'ait appris le français ni à l'université ni en France, son intérêt, et sa maîtrise du français et surtout du persan ont fait de Ghâzi une des grandes figures de la traduction en Iran. Pour traduire les œuvres qui n'étaient pas écrites en français, il trouvait leurs meilleures traductions en français et en les comparant avec la version originale (il avait notamment une bonne connaissance de l'anglais), il commençait à traduire. Ainsi, il n'a pas traduit *Don Quichotte* à partir de la version originale espagnole mais à partir de la traduction française la plus réputée de l'époque.

En outre, sa personnalité hors du commun distinguait Ghâzi des autres hommes de lettres. Il était un homme modeste, de caractère joyeux et doté d'une grande capacité de travail. Durant les dernières années de sa vie et malgré son cancer du larynx, il poursuivit sans cesse ses activités de traduction.

Selon lui, tout traducteur est investi d'une mission: "*Le traducteur est comme une clé qui ouvre la porte du trésor de la science et de la connaissance d'une nation à l' autre.*"

Pour conclure, nous présenterons une comparaison entre la traduction de Ghâzi et celle de Ahmad Shâmlou du célèbre passage du renard dans *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry. Ces deux traductions possèdent leurs propres particularités et beautés. Celle de Shâmlou s'approche de la langue familière et enfantine, cependant, cette démarche n'est pas respectée tout au long de sa traduction et le texte ne parait pas tout à fait homogène. On peut voir dans la même phrase plusieurs mots traduits en langue familière alors que d'autres (par exemple les verbes) en restent exempt:

نمی توانم بات بازی کنم

La traduction de Ghâzi est en revanche simple et en même temps homogène, unie et littéraire:

Outre son immense capacité de travail, le point fort de Ghâzi était sa profonde maîtrise de la langue cible (le persan) ainsi que de la langue source (le français).

Selon Ghâzi, tout traducteur est investi d'une mission: "Le traducteur est comme une clé qui ouvre la porte du trésor de la science et de la connaissance d'une nation à l' autre."

	Ghâzi	Shâmlou
Je suis là	من اینجا هستم	من اینجام
Je ne puis pas jouer avec toi	نمی توانم با تو بازی کنم	نمی توانم بات بازی کنم
Je ne suis pas apprivoisé	مرا اهلی نکرده اند	هنوز اهلیم نکرده اند آخر
Pour moi	برای من	واسه من
[ta fleur] est unique au monde	گل تو در دنیا یگانه است	گل تو تو عالم تک است
Tu es le responsable de ta rose	تو مسئول گل خودت هستی	تو مسئول گلتی
Les autres phrases et expressions:		
C'est alors qu'apparut le renard	در این هنگام بود که روباه پیدا شد	آنوقت بود که سروکله روباه پیدا شد
Ca signifie créer des liens	یعنی علاقه پیدا کردن	معنیش ایجاد علاقه کردن است
Bien sûr	البته	معلوم است–گفتگو ندارد که
Je commence à comprendre	کم کم دارم می فهمم	کم کم دارد دستگیرم می شود
Rien n'est parfait	حیف که هیچ چیز بی عیب نیست	همیشه خدا یک پای بساط لنگ است
Les autres pas me	صدای پاهای دیگر مرا در سوراخ	صدای پای دیگران باعث می شود
font rentrer sous terre	فرو خواهد برد	تو هفت تا سوراخ قایم بشوم
J'ai […] beaucoup de choses à connaître	خیلی چیزها هست که باید بشناسم	باید از کلی چیزها سردرآورم
Le langage est source de malentendus	زبان سرچشمه سوء تفاهم است	سرچشمه همه سوء تفاهم ها زیر سر زبان است
Alors, le jeudi est jour merveilleux	پس پنجشنبه روز نازنینی است	پس پنجشنبه بره کشان است
Les roses étaient bien gênées	گلها سخت رنجیدند	گلها حسابی از رو فتند
L'essentiel est invisible pour les yeux	آنچه اصل است از دیده پنهان است	نهاد و گوهر را چشم سر نمی بیند
[…] je commencerai d'être heureux	کم کم خوشحال خواهم شد	قند تو دلم آب می شود
Je ne saurai jamais à quelle heure m'habiller le coeur	دل مشتاق من نمی داند کی خود را برای استقبال تو بیاراید	من از کجا بدانم چه ساعتی باید دلم را برای دیدنت آماده کنم
Tu pourras t'asseoir un peu plus près	هر روز می توانی قدری جلوتر بنشینی	می توانی هر روز یک خرده نزدیکتر بنشینی
Je suis un renard	من روباه هستم	یک روباهم من

Sources:
- Ghâneifard, Erfân, *Mohammad Ghâzi et la mission du traducteur*, Téhéran, éd. Nagsh-o-Negar, 1379 (2000).
- Ghâzi, Mohammad, *L'Histoire de mes traductions*, Téhéran, éd. Revâyat, 1373 (1994).
- Ghâzi, Mohammad, *Les Mémoires d'un traducteur*, Téhéran, éd. Zendeh Roud, 1371 (1992).
SAINT-EXUPERY, Antoine de, *Le petit prince*, Paris, éd. Gallimard, 1999.
SAINT-EXUPERY, Antoine de, *Le petit prince*, Traduit par Mohammad Ghâzi, Téhéran, éd. Amir Kabir, 1350 (1970).
SAINT-EXUPERY, Antoine de, *Le petit prince*, Traduit par Ahmad Shâmlou, Téhéran, éd. Negâh, 1384 (2005).

La vie tumultueuse de Sylvia Plath

Shekufeh OWLIA


Sylvia Plath

Née le 27 Octobre 1932 dans le Massachusetts aux Etats-Unis, Sylvia Plath commença très jeune à écrire. Très tôt, elle s'intéressa à la poésie et composa ses premiers vers à l'âge de cinq ans. Trois ans plus tard, elle publia son premier poème dans la rubrique pour enfants du *Boston Traveller*. Enfant prodige, elle se découvrit très tôt le don de l'écriture et se mit à jongler admirablement avec les mots. Plusieurs années plus tard, elle avoua que faire des vers était aussi simple que de chanter des comptines. Voici la traduction de son premier poème:

Ecoute le chant des grillons
Sur la pelouse couverte de rosée;
Regarde les vers luisants
Qui scintillent en volant

Emigré d'Allemagne, son père Otto Emile était professeur à l'université de Boston et sa mère, Aurelia Schober, enseignait l'anglais et l'allemand. Issue d'une famille ambitieuse, sa mère l'encourageait en particulier à se consacrer à la littérature.

Son père mourut très jeune, lorsqu'elle n'avait que huit ans. Après cette tragédie, qui la marqua jusqu'à la fin de ses jours, elle déclara: "*Je ne parlerai désormais plus jamais à Dieu!*" Elle était persuadée que son père aurait pu prévenir sa mort en consultant un médecin et était convaincue qu'il avait cherché à se suicider. Cet événement triste inspira le poème "Daddy" qu'elle écrivit plusieurs années plus tard. L'amour, la haine, la rage et le chagrin sont des émotions qui l'ont bouleversée tout au long de sa vie.

Les thèmes qu'elle évoque constamment dans ses poèmes de jeunesse lui sont inspirés par la nature. "*L'arrivée du printemps, les étoiles du firmament et la première chute de neige sont des sources d'inspiration inépuisables, des présents de la nature aux jeunes poètes*", dit-elle un jour.

Sylvia était une bonne étudiante aux résultats scolaires brillants. Durant ses années au lycée, elle envoya des poèmes à diverses revues; plusieurs d'entre eux ne furent cependant pas publiés. La conséquence fut que, bien souvent, elle doutait de son talent et se demandait sérieusement si elle devait poursuivre dans cette voie et se vouer à sa passion: l'écriture. D'après elle, la poésie est un jet de sang que rien ne peut arrêter. Elle poursuivit ses efforts.

Ce fut en 1950 que Sylvia intégra une institution d'enseignement supérieur nommée "Collège Smith", sujette à la dépression,tenant cela de son père, elle traversa une grave crise d'adolescence et fit sa première tentative de suicide durant ses années au Collège Smith. Elle était de nature nerveuse et ne parvenait

Ce qui frappe dans ces vers est le jet d'émotions pures. Les poèmes de Plath débordent d'une émotion intense, tout y est doté de vie. Ils sont remplis d'inventions à la fois singulières et fabuleuses.

Sylvia Plath a le don de convoquer un panel d'émotions qui bouleverse le lecteur. Cette poétesse ne manque pas d'un certain sens de l'humour, et des traces d'ironie sont constamment présentes dans ses écrits.

pas à gérer son stress. Ceci se traduisit, bien souvent, par des crises et un niveau de tension encore plus élevé. C'est ainsi qu'un cercle vicieux prit forme; les problèmes rencontrés dans la vie et le stress étant à tout jamais indissociables. Maniaco-dépressive, elle sombra dans de profondes dépressions tout au long de sa vie. Son humeur oscillait de la plus grande joie à la plus profonde tristesse. "*Quand je ferme mes yeux, le monde entier sombre dans les ténèbres. Quand je rouvre mes yeux, tout renaît.*" Cette phrase célèbre de Sylvia illustre bien sa vie faite de hauts et de bas. Dix ans plus tard, elle essaya de mieux comprendre ces moments de dépression du début de sa jeunesse dans un roman autobiographique intitulé *The Jar Bell* (La Cloche de détresse).

Cependant, sa vie prit bien vite une autre tournure; sa nouvelle *And Summer Will Not Come Again* fut publiée dans la revue *Seventeen* et peu après la remise des diplômes, son poème "Bitter Strawberries" fut publié dans le *Christian Science Monitor*. C'est à ce moment qu'elle déclara que "*le pire ennemi de la créativité, c'est de douter de ses talents*".

En 1955, Sylvia termina brillamment ses études au Collège Smith et obtint une bourse Fullbright qui lui permit d'entamer des études de littérature au sein de la prestigieuse Université de Cambridge. Elle était très exigeante envers elle-même et recherchait la perfection dans tous les projets qu'elle entreprenait. Au cours de ses années universitaires, elle fit la rencontre du poète anglais Ted Hughes avec qui elle se maria le 16 juin 1956. En 1957, son mari publia un recueil de poèmes intitulé *The Hawk In The Rain* très bien accueilli par le public, accueil qui suscita la jalousie de son épouse. Sylvia était mécontente de sa vie, des poèmes qu'elle écrivait et de son mariage. Elle cherchait une consolation dans la poésie. Dans son poème intitulé "Mort-nés", on voit bien que le succès de son mari inspire la jalousie de Sylvia. Ce qui explique en partie pourquoi ce poème est si lugubre et parfois de caractère suicidaire. Cependant, on y trouve également des aspects satiriques.

Ce qui frappe dans ces vers est le jet d'émotions pures. Les poèmes de Plath débordent d'une émotion intense, tout y est doté de vie. Ils sont remplis d'inventions à la fois singulières et fabuleuses. Dans son poème intitulé "Mort-nés", Sylvia cherche en vain à découvrir l'élément manquant qui pourrait

Mort-nés (1960)

Les poèmes ne vivent pas; c'est leur triste destin,
Bien qu'ils aient des orteils et des doigts
Et de petits fronts bombés.
Leur mère les a couverts de p'tits soins
Ils ne savent toutefois pas marcher.

Ô je ne saurais dire ce qui leur est arrivé!
Leur silhouette et leurs traits; tout est parfait.
Ils s'assoient gentiment dans la saumure!
Et m'accueillent le sourire aux lèvres
Hélas! Leurs poumons ne se remplissent pas d'air
Et leur cœur ne se met pas à battre.

Ils ne sont pas des cochons, pas même des poissons,
Quoiqu'ils leur ressemblent--
Ça aurait été mieux s'ils étaient en vie.
Mais ils sont morts et leur mère affolée l'est presque aussi
Ils la dévisagent, mais ne parlent jamais d'elle.

donner vie à ses vers et les transformer en êtres vivants. D'après ce poème, les vers ont des orteils, des doigts… ils sont même en mesure de sourire au lecteur. Ce qui leur manque peut-être, c'est une âme.

Sylvia Plath a le don de convoquer un panel d'émotions qui bouleverse le lecteur. Cette poétesse ne manque pas d'un certain sens de l'humour, et des traces d'ironie sont constamment présentes dans ses écrits. Enfin, elle porte un regard très personnel sur les phénomènes de la vie quotidienne.

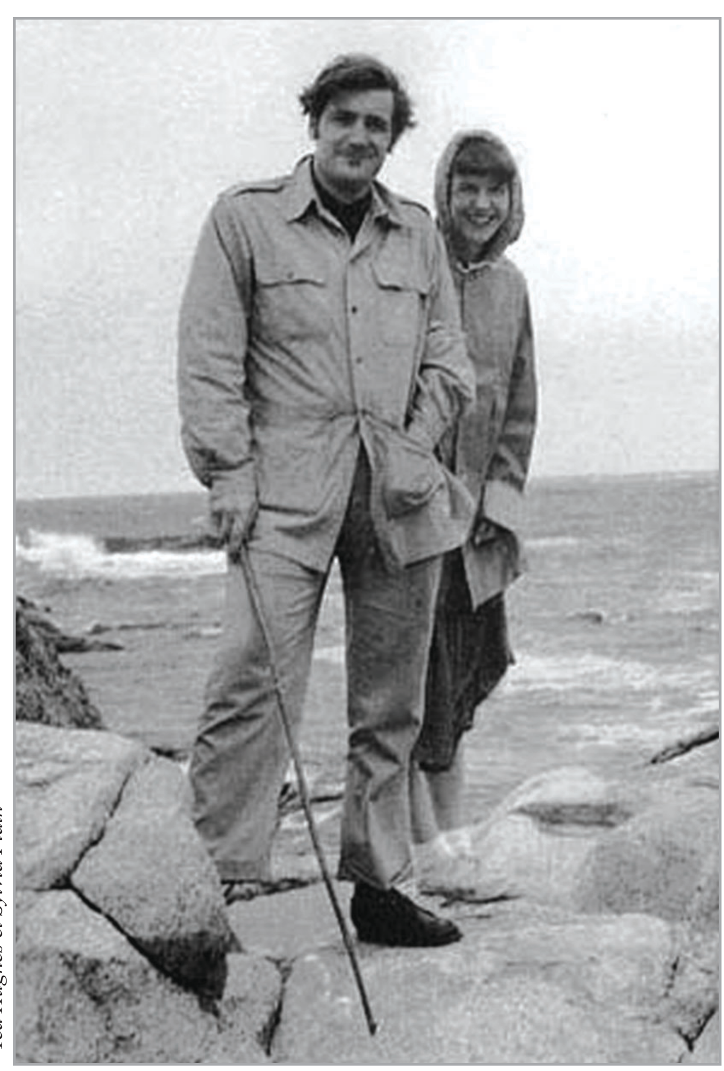
Sylvia et Ted vécurent deux ans aux Etats-Unis. Sylvia travailla en tant que secrétaire dans un hôpital psychiatrique et enseigna dans son ancienne université, le Collège Smith. Frieda, le premier enfant du jeune couple, naquit en 1960. Dans le courant de cette même année, le premier recueil de poèmes de Plath intitulé *The Colossus and Other Poems* fut publié après qu'elle se soit installée avec son mari dans le comté de Devon en Angleterre.

Dans ce poème, Sylvia personnifie le miroir qui, selon elle, mène une vie bien absurde, son seul devoir étant d'être parfaitement honnête et de refléter la pure vérité. Elle n'est même pas en mesure de juger. Ce poème est très narcissique et dépeint une femme dont la beauté s'est évanouie au fil des ans. Quel choc de voir ses joues creusées de rides ou de découvrir son premier cheveu blanc! Elle aimerait prêter l'oreille aux mensonges que la lune et les chandelles lui chuchotent. Elle aimerait encore croire qu'elle est séduisante et désirée de tous. Hélas! La vieillesse vient tout doucement, telle une voleuse, nous enlever ce qui nous est de plus cher: la jeunesse. Cette femme entre deux âges est toutefois pleine d'espoir car elle espère voir un jour un reflet plus plaisant dans le miroir.

Le miroir (1961)

Je suis argenté et précis. Je n'ai aucune idée préconçue.
Tout ce que je vois, je l'avale aussitôt
Tel quel, sans amour et antipathie
Je ne suis point cruel; je reflète seule la vérité-
Tel l'œil d'un petit dieu.
Je médite des heures durant sur le mur d'en face.
Qui est rose et parsemé de taches. Je le regarde longuement.
Lui et moi, nous ne faisons plus qu'un. Mais il tremblote.
Enfouis dans les ténèbres, des visages nous séparent.

Maintenant, je suis un lac. Une femme se penche sur moi,
Elle se cherche en vain dans le fond de mon âme.
Se tournant vers ces menteuses: la lune et les chandelles
Je vois son dos et le reflète fidèlement.
Elle me remercie de ses larmes et d'un mouvement de la main
Je suis importante à ses yeux. Dans ce va-et-vient constant
Son visage remplace l'obscurité bien souvent
En moi, elle a noyé une jeune fille et en moi elle voit
La vieille femme qui se dresse devant elle
Jour après jour tel un poisson atroce.


Ted Hughes et Sylvia Plath

Dans sa jeunesse, Sylvia n'écrivait qu'à propos de la nature. Mais au fil des ans, elle puisa progressivement la plupart de ses thèmes dans le monde intérieur qui l'habitait. Lors d'un entretien, elle avoua: "*Je pense que mes poèmes sont le fruit des expériences de ma vie émotionnelle.*"A l'origine de toute idée, il devrait y avoir une réaction émotionnelle, mais il faut ensuite la façonner en s'appuyant sur une discipline intellectuelle. Ces expériences sont d'une importance primordiale. Ils ne devraient pas par contre avoir une dimension narcissique, c'est-à-dire qu'ils ne devraient pas être comme un miroir qui reflète la vie du poète à cent pour cent. Bon nombre des poèmes de Sylvia ont un caractère autobiographique. “Daddy”, “Lady Lazarus”, “Stillborn” (Mort-nés) et “Appréhensions” en sont de bons exemples. Afin de comprendre le sens profond des écrits quelque peu compliqués de cette femme de lettres, une lecture ne suffit pas. Les idées que Sylvia nous expose dans son poème “Appréhensions” sont très noires et l'atmosphère dépeinte oppressante.

Au fil des ans, elle puisa progressivement la plupart de ses thèmes dans le monde intérieur qui l'habitait.

Un mur rouge tressaille obstinément:
Un poing rouge s'ouvre et se referme,
Deux sacs gris parcheminés-
C'est ce dont je suis fait et la crainte qui m'habite
De mourir pieusement sous les croix.

Sur un mur noir, des oiseaux à peine identifiables
Pivotent leur tête en criant.
Ici, l'immoralité n'a aucune place!
Le vide glacial avance vers nous
Défilant à toute vitesse.

Appréhensions (1962)

Il y a ce mur blanc; au-dessus duquel le ciel s'est créé-
Vert et infini, pas moyen d'y toucher.
Les anges et les étoiles y nagent avec insouciance.
Ils sont des spirites à mes yeux.
Le soleil s'évanouit sur ce mur, saignant ses lumières.

Là un mur gris, taché de sang et griffé
Peut-on fuir ses pensées?
Des pas derrière moi descendent en vrille dans un puits.
Aucun arbre, aucun oiseau en ce bas monde,
Il n'y a que de l'amertume.

Au fur et à mesure des années, Sylvia Plath et son époux, Ted Hughes, s'éloignèrent l'un de l'autre. Ils se séparèrent peu après la naissance de leur fils Nicholas. Cet événement bouleversa la vie de Plath; elle ne s'en remit jamais. Après cet événement tragique, elle retourna à Londres avec ses deux enfants et loua un petit appartement. Elle tenta d'oublier sa solitude en écrivant en moyenne un poème par jour, entre quatre heures et huit heures du matin avant que ses enfants ne se réveillent. Elle était persuadée qu'il lui serait impossible de vivre dans un monde sans vers. Elle dit: "*Pour vivre, j'ai besoin de composer des poèmes tout comme il me faut de l'eau et du pain.*" C'est justement ses derniers poèmes qui ont fait sa renommée.

Dans sa jeunesse, Plath s'inspirait des poètes contemporains comme Dylan Thomas, Yeats et Auden à titre d'exemple. Plus tard, elle se pencha plutôt sur les œuvres du grand poète Blake.

Bien qu'elle soit reconnue dans le monde entier pour ses poèmes, en vieillissant elle s'intéressa davantage à la prose. Elle partageait l'avis du Dr. Johnson qui affirmait qu'il y a des choses dignes d'être incluses dans la poésie, et d'autres pas. Lors d'un entretien réalisé peu avant son suicide, elle déclara: "*On peut très bien utiliser le mot 'brosse à dents' dans un roman alors que dans un poème, pas possible! Cela gâcherait tout l'effet, si vous voyez ce que je veux dire. Autrement dit, on peut facilement dépeindre les petits détails de la vie quotidienne dans un texte écrit en prose. Dans ce sens, la poésie est une discipline tyrannique. Il faut aller si loin, se déplacer si rapidement et ce en si peu d'espace que je dois souvent négliger les petits détails savoureux qui me sont pourtant si chers.*"

Six mois avant sa mort, elle décrivit son état d'âme en disant: "*Je suis exilée sur une étoile lointaine et froide, incapable de ressentir quoi que ce soit, ne serait-ce qu'un affreux engourdissement. Je fixe des yeux la planète Terre qui semble si accueillante avec ses nids d'amoureux, ses milliers de berceaux et ses tables dressées, mais je me sens à l'écart des autres; incapable de jouir de ces joies terrestres. Je suis emprisonnée entre des murs de glace.*" L'hiver 1962 fut l'un des plus rigoureux du vingtième siècle. Sylvia se donna la mort le 11 février 1963, en s'asphyxiant au gaz. Elle avait dit avant de quitter ce monde: "*Mourir est un art comme toutes autres choses. C'est un art où j'excelle.*" Elle est enterrée au cimetière de Heptonstall.

Cette poétesse est l'un des précurseurs incontestés du mouvement féministe. Elle est souvent considérée comme étant une héroïne, voire une sorte de martyre de ce mouvement.

Les poèmes formant le recueil *Ariel* furent publiés deux ans après sa mort et on y voit clairement des traces du courant littéraire du confessionnalisme. Les cours du poète Robert Lowell eurent une influence capitale sur cette œuvre. Sylvia Plath y dépeint en toute franchise la maladie mentale dont elle était atteinte.

Le prix littéraire Pulitzer fut attribué en 1982 à une œuvre posthume de Plath intitulée *Collected Poems*, un an après sa publication.

Son sonnet intitulé "Ennui" fut publié pour la première fois en 2006 dans le journal littéraire en ligne *Blackbird*. C'est Anna Journey, une étudiante en littérature de l'Université de Commonwealth en Virginie, qui en fit la découverte. ■

Dans sa jeunesse, Plath s'inspirait des poètes contemporains comme Dylan Thomas, Yeats et Auden à titre d'exemple. Plus tard, elle se pencha plutôt sur les œuvres du grand poète Blake.

Sylvia se donna la mort le 11 février 1963, en s'asphyxiant au gaz. Elle avait dit avant de quitter ce monde: "Mourir est un art comme toutes autres choses. C'est un art où j'excelle."

Gâvkhouni (Le Marais) Roman de Ja'far Modarres Sâdeghi

Sara SAÏDI BOROUJENI

Vingt-trois ans après sa première parution en 1983, *Gâvkhouni* reste encore aujourd'hui l'œuvre la plus populaire de Ja'far Modarres Sâdeghi, écrivain contemporain iranien. La particularité de ce roman d'une centaine de pages réside non seulement dans sa forme mais aussi dans son écriture savamment peaufinée. Considéré comme un chef-d'œuvre de la littérature de fiction, ce roman de Sâdeghi a été traduit en anglais par Dick Davis, poète, écrivain et professeur de littérature persane à Ohio State University. Il a également fait l'objet d'une adaptation au cinéma par le réalisateur iranien Behrouz Afkhâmi en 2005. Le long métrage a remporté la même année le grand Prix du festival de Séoul en Corée du Sud et a été présenté au festival de Cannes à la quinzaine des réalisateurs en 2004.

Gâvkhouni retrace l'étrange histoire d'un jeune homme de 24 ans, chômeur, solitaire, isolé et hanté par le souvenir de son père. Pour se libérer des rêves qui le tourmentent depuis la mort de celui-ci, il décide de les écrire mais en vain, puis il quitte la ville d'Ispahan située sur les rives du Zâyanderood pour Téhéran, annulant ainsi son mariage avec sa cousine paternelle. Dans tous ses rêves, le narrateur, son père et parfois son ancien instituteur d'école monsieur Goltchin, se baignent dans la rivière Zâyanderood. A bord d'une barque à moteur, ils se dirigent vers le marais "gâvkhouni"[1] dans lequel se jette l'eau de la rivière: "*Toute notre vie est dans ce marais*"[2], martèle le père, ce "*vieux couturier qui n'avait plus de clients et qui marchait avec peine*". Tantôt leur barque s'enlise dans les eaux boueuses du marais, tantôt le narrateur se jette à l'eau pour se réveiller.

Mais un jour, le jeune homme est entraîné par son père dans une promenade hors du temps et de l'espace, dans les anciens quartiers de Téhéran mystérieusement situés au bord des rives du Zâyanderood. Ce dernier lui révèle sa rencontre avec une belle cantatrice polonaise durant la Seconde Guerre mondiale. Regrettant le malheureux destin de son père mort non pas noyé mais dans une solitude et une indifférence totales alors qu'il travaillait dans sa vieille et petite maison de couture, le narrateur veut revenir à la réalité. Il se jette à l'eau, descend dans les profondeurs et une fois arrivé au fond, "*je n'entendais que la voix d'une femme qui chantait - une voix étrange venant de loin.*"[3]. Un épilogue qui laisse le lecteur perplexe, dans l'impossibilité de démarquer les frontières entre le réel et l'imaginaire. Un épilogue baigné dans une atmosphère parfumée d'amour, de délivrance; le regret d'avoir gâché toute une vie.

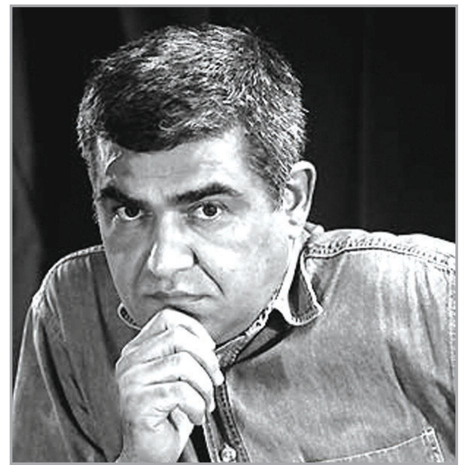
La lecture de ce roman nous offre des purs moments d'évasion dans un univers où le rêve et la réalité ne forment plus qu'un, tout en nous entraînant dans les méandres d'une existence anonyme parmi tant d'autres à laquelle on pourrait s'identifier.

Ja'far Modarres Sâdeghi et son œuvre

Sâdeghi est né à Ispahan en 1333 de l'Hégire (1954). Il fait partie de cette nouvelle vague d'écrivains d'après la révolution iranienne qui ont œuvré pour le renouvellement de la création littéraire; l'adoption de nouvelles formes ne les empêchant pas de puiser dans les traditions, les mythes, l'histoire nationale et religieuse du pays. Contrairement à la génération précédente, ces écrivains furent directement influencés par les événements socio-économiques de la révolution et de la guerre et soucieux d'expérimenter de nouvelles formes aptes à illustrer leur nouvelle perception de la réalité. L'envie de devenir "moderne", de créer un style qui leur serait propre et de s'accommoder au modernisme devient alors leur première préoccupation.[4]

Sâdeghi occupe une place privilégiée dans le monde littéraire iranien d'aujourd'hui. Depuis 1977, il a publié de nombreux ouvrages. Nouvelliste, romancier, traducteur (en particulier des nouvelles de Tchekhov), essayiste (*Sâdegh Hedâyat, le nouvelliste* - 1991) mais aussi correcteur de textes anciens, Sâdeghi compte parmi les plus actifs de sa génération. Dans ses œuvres transparaît les caractéristiques des contes mythiques. Il ne se fige pas dans le réalisme, au contraire, ses fictions évoluent dans un univers fantastique, subjectif et profondément symbolique où les frontières entre le réel et l'imaginaire sont vite brouillées.

"*La réalité est une forme du rêve*" disait Jorge Luis Borges (1899-1986), figure de proue de la littérature sud-américaine du XXème siècle, écrivain argentin dont les idées ne sont pas loin de celles de Sâdeghi: Borges niait l'existence d'un réel fiable, unique et



Ja'far Modarres Sâdeghi

stable; en conséquence, il voyait tout art réaliste comme une imposture. Le choix du fantastique lui paraissait diminuer l'imposture en permettant de mener, au sein même de la création, une réflexion sur le statut de toute réalité. "*Personne ne peut savoir si le monde est fantastique ou réel, et non plus s'il existe une différence entre rêver et vivre*"[5] disait-il. Se démarquant de nombre d'écrivains "engagés" du XXème siècle, il considérait son travail comme une intervention limitée au seul champ de l'imaginaire. Autant de raisons qui expliquent le refus de Sâdeghi d'être un auteur réaliste. Il se prononce contre la littérature de "simulation psychologique" pour s'affirmer comme un auteur de pure fiction.

Ses fictions évoluent dans un univers fantastique, subjectif et profondément symbolique où les frontières entre le réel et l'imaginaire sont vite brouillées.

Dans toutes ses œuvres fictionnelles domine une atmosphère supranaturelle rendant difficile voire impossible la démarcation des frontières entre réel et imaginaire due au changement des niveaux narratifs. Par ses effets d'enchâssement, le récit métadiégétique ou la métalepse (Gérard Genette) entretient avec le récit qui le contient soit une fonction explicative, soit une fonction thématique (qui peut aller jusqu'à la mise en abyme), soit, indépendamment du

Se démarquant de nombre d'écrivains "engagés" du XXème siècle, il considérait son travail comme une intervention limitée au seul champ de l'imaginaire. Autant de raisons qui expliquent le refus de Sâdeghi d'être un auteur réaliste.

Sâdeghi fait preuve de scepticisme face aux préoccupations sociales des auteurs réalistes. Néanmoins, il critique les conditions d'une société où l'homme perd sa véritable identité et veut fuir.

contenu du récit enchâssant, une relation de contamination entre les deux niveaux. Le prologue du roman *Gâvkhouni* est ancré dans le réel mais très vite le rêve vient chambouler le cours de l'histoire, ce qui crée un brouillage des repères initiaux, donc une atmosphère mystérieuse, d'un fantastique raffiné. L'illusion perturbe l'évolution réaliste du récit et génère dès lors son intrigue. Les personnages principaux de Sâdeghi traversent une crise qui les amène à une nouvelle quête de soi. Le narrateur de *Gâvkhouni* voudrait fuir le souvenir de son père, mais les choses vont se passer autrement. Contrairement à son désir initial, il ne fera que se rapprocher de celui-ci et découvrira le revers de la réalité en empruntant les portes de l'imaginaire. Pour élever la réalité quotidienne au niveau des événements surnaturels, le narrateur adopte le langage courant. Dans ce va-et-vient constant entre présent, passé, rêve et réalité, le ton froid et insensible de la narration, adopté pour des raisons de style mentionnées plus haut, aiguise la curiosité du lecteur avide de connaître au plus vite le dénouement de l'histoire.

Sâdeghi fait preuve de scepticisme face aux préoccupations sociales des auteurs réalistes. Néanmoins, il critique les conditions d'une société où l'homme perd sa véritable identité et veut fuir. Le personnage principal est harassé par ses rêves (ou cauchemars?) et se réfugie dans l'illusion dans le but d'échapper à la réalité indésirable qui l'entoure. Il est rejeté de la société - le narrateur de *Gâvkhouni* est au chômage, a du mal à trouver un appartement puisqu'il est célibataire - et a un sentiment de dilapidation. Avec le rêve, il s'isole dans son univers intérieur et fuit le monde extérieur qui lui inflige des limites. Du point de vue structural, l'auteur crée également des échappatoires vers l'imaginaire où l'espace et le temps suivent un ordre anachronique. Les exemples dans *Gâvkhouni* sont multiples. Dans certains de ses rêves, le narrateur remonte l'histoire, au temps où les ponts du Zâyanderood étaient neufs: "*Et une fois, j'ai pu contempler de près le pont Shahrestân. Il était intact. Il devait être comme à l'époque où on l'avait construit et comme dans les dessins que j'avais tant regardés.*"[6]. A la fin du roman, le narrateur et son père se trouve à Lâleh Zâr, un ancien quartier au sud de Téhéran sur les rives du Zâyanderood.

Les rêves et l'eau du Zâyanderood

Les rêves deviennent des cauchemars. Le personnage s'engouffre dans un voyage subjectif. La fin de ce voyage marque l'épilogue de l'histoire. Une fois le voyage terminé, nous arrivons à la dernière demeure. Ce voyage signifie le refus de la réalité actuelle et des responsabilités de la vie.

Comme tous les grands romans, *Gâvkhouni* s'inscrit dans une forme allégorique. Cette forme allégorique n'est pas une "tranche de vie" mais la vie elle-même forgée délicatement dans un moule particulier. Dans ce roman, la rivière est la représentation allégorique du voyage; la vie est un voyage vers la mort. L'eau est la vie qui passe et symbolise le néant.

Pourrait-on parler de cet élément sans faire allusion aux réflexions d'un grand philosophe comme Gaston Bachelard? Dans L'eau et les rêves, on peut lire que "*L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écoule. La mort quotidienne n'est pas la mort exubérante du feu qui perce le ciel de ses*

flèches; la mort quotidienne est la mort de l'eau. L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale. [...] la peine de l'eau est infinie."[7] Dans un autre chapitre consacré à la mythologie, il est dit que la mort n'est pas le "dernier" voyage: "*Elle serait le premier voyage. Elle sera pour quelques rêveurs profonds le premier vrai voyage. [...] La Mort est un voyage et le voyage est une mort. (...) Mourir c'est vraiment partir et l'on ne part bien, courageusement, nettement, qu'en suivant le fil de l'eau, le courant du large fleuve. Tous les fleuves rejoignent le Fleuve des morts. Il n'y a que cette mort qui soit fabuleuse. Il n'y a que ce départ qui soit une aventure.*"[8]

Dans ce roman de Sâdeghi, l'image de la rivière, tantôt concrète tantôt voué à l'imagination, joue ici un rôle indéniablement symbolique. L'eau assure la progression thématique du roman et module la structure de celui-ci. Elle se glisse dans toutes les parties du roman, lui conférant un mouvement, un rythme mystérieux. L'eau qui coule est la continuation des traditions tout au long de l'histoire (de l'évolution de l'humanité), une histoire aboutissant au marais. Et le narrateur veut fuir cet enlisement, lui qui rêve d'une mer ouverte, du détachement et d'un ailleurs. L'eau du Zâyanderood aide à la progression de l'histoire et décide de sa forme. En lisant ce roman, nous traversons le chemin de la vie qui mène au grand marécage de la mort, aux eaux mortes (le Fleuve des morts), lourdes et reposantes de *Gâvkhouni*.

Et pour finir, grâce à l'eau qui est l'élément naturel le plus féminin et le plus uniforme, Sâdeghi a délicieusement choisi de clôturer son roman en nous offrant une image littéraire des plus extraordinaires; une voix féminine qui remonte de la profondeur des eaux. Sans doute celle de la jeune polonaise: incarnation d'un amour perdu, d'une mère morte, d'une femme (la cousine du narrateur) lâchement abandonnée, d'une existence sans attache, sans amour, sans espoir de remonter à la surface. ■

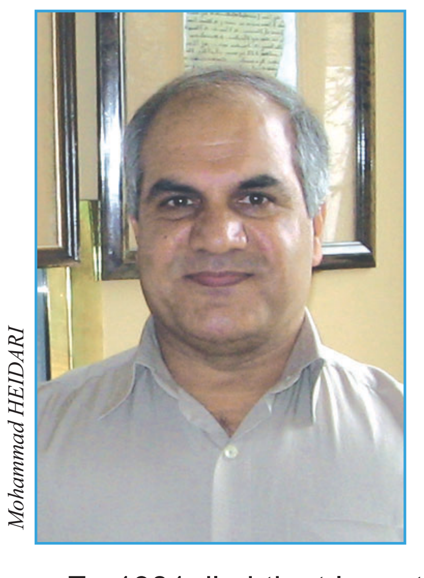
L'eau assure la progression thématique du roman et module la structure de celui-ci. Elle se glisse dans toutes les parties du roman, lui conférant un mouvement, un rythme mystérieux.

1. *Gâv* signifie "vache" en persan. *Gâvkhouni* désigne un marais entouré de terres plantées de grands arbres dans lequel se jette l'eau de la rivière Zâyanderood.
2. *Gâvkhouni*, éd. Markaz, Téhéran, 2006, p. 64.
3. Ibid., p. 110.
4. Réf., *Cent ans de littérature de fiction iranienne*, Tome 3 et 4, Hassan Mir Abedini, éd., Tcheshmeh, Téhéran, 1383.
5. Jorge Luis Borges, *Fictions*, Gallimard, Paris, 1991.
6. *Gâvkhouni*, éd. Markaz, Téhéran, 2006, p. 67.
7. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Le livre de poche, Paris, 1942, p. 13.
8. Ibid., pp. 88-89.

La Calligraphie persane

A travers l'entretien avec M. Heidari, éminent maître calligraphe à l'Association des calligraphes d'Iran.

Samirâ FAKHARIYAN


Mohammad HEIDARI

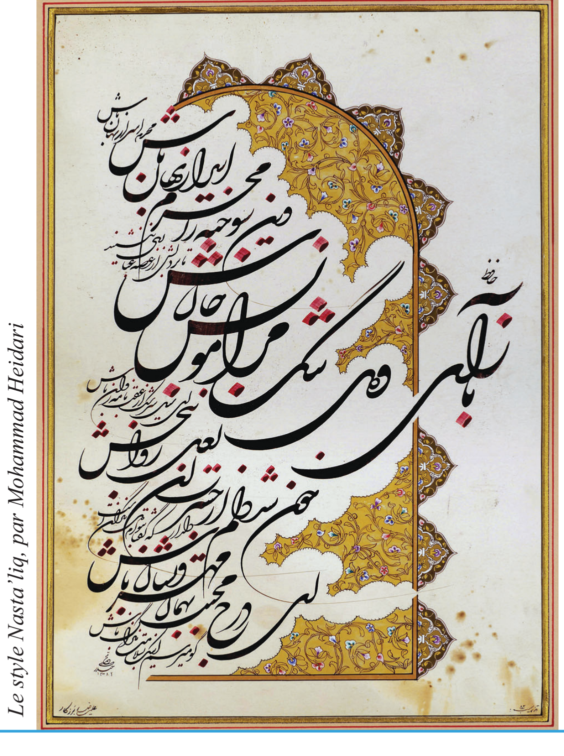
Mohammad Heidari est né en 1959 à Abarkooh. Il s'intéresse à la calligraphie dès le primaire et participe aux activités artistiques de l'école. Mais c'est en 1977 qu'il commence méthodiquement à travailler sa calligraphie en s'inscrivant aux cours de l'association des calligraphes de l'Iran. Il profite à l'époque des cours du défunt maître Seyyed Hossein Mirkhâni. Après le décès de ce dernier, il continue l'apprentissage du style *Nasta'liq* avec le maître Keykhosrow Khoroosh. Il débute l'apprentissage du style *shekasteh* en 1979 auprès du grand maître Kaboli.

En 1981, il obtient le certificat du cycle supérieur et devient maître de calligraphie à l'Association des Calligraphes. L'intérêt qu'il éprouve pour le style *shekasteh* le pousse à le choisir comme spécialité et tout en enseignant ce style, il bénéficie des cours du maître Kaboli. A cette époque, il enseigne également la calligraphie à l'Université Azâd, à l'Université Al-Zahrâ et au Centre d'Enseignement Supérieur des fonctionnaires de l'Education nationale. En 2005, il enseigne également la calligraphie à la Faculté des Arts de Kaboul.

Il est depuis vingt-trois ans membre du jury du cycle supérieur du style *shekasteh* et participe régulièrement aux réunions de l'Association. Il est également membre du comité de l'évaluation artistique de l'Association ainsi que du comité spécial du conseil de l'évaluation des artistes du pays.

Les œuvres de Maître Heidari, internationalement connues, ont été maintes fois exposées en Iran et à l'étranger.

Il a également publié quelques ouvrages de calligraphies parmi lesquels, on peut citer *Les Envoyés du soleil, L'Ordre de l'Emir à Malek Ashtar, La Mère, Sâqar et Sâmân, La Flamme orientale, De la Roselière,…*



Le style Nasta'liq, par Mohammad Heidari



Le style Nasta'liq, par Mohammad Heidari

"La calligraphie persane est un art ancien à la chronique mouvementée et aux racines profondément enfouies dans l'Histoire. De la naissance de l'écriture coufique à la calligraphie "moderne", l'évolution des différentes formes d'écriture offrent un intérêt esthétique et historique inépuisable.

La calligraphie "moderne" commence au Xème siècle avec Ibn Moghleh Beyzavi Shirâzi et sa classification en six branches des différents styles de la calligraphie coufique. Les six styles qu'il a extrait de la calligraphie coufique sont nommés les six calames[1]: le *naskh*[2], le *tholth*[3], le *roq'a*[4], le *rehyân*[5], le *muhaqqaq* et le *tawqî'*. Parmi ces styles, c'est le naskh qui est depuis toujours le plus couramment utilisé, en particulier dans la transcription du Coran. De plus, malgré le développement des six nouveaux styles, le coufique était toujours en vigueur jusqu'au XIème siècle. Au XIème siècle, Hassan ibn Hossein ibn Ali Fârsi Kâteb extrait du *naskh* un nouveau style nommé *ta'ilq*[6], qui devient l'un des éléments constitutifs du beau style *nasta'liq*. Au milieu du XVème siècle, un style pittoresque intitulé *nasta'liq*, considéré comme le joyau de la calligraphie persane, naît de la combinaison des règles du style *naskh* et du style *ta'liq*. Mir Ali Tabrizi est considéré comme le fondateur de ce style *nasta'liq*. Au début du XIème siècle, Mortezâ Gholi Khân Shâmlou invente un nouveau style, le *shekasteh* et tente, avec l'aide de son secrétaire Mohammad Shafi' Hosseini surnommé Shafia', de le codifier.

Tous ces styles se sont perfectionnés au fil du temps grâce aux grands maîtres de la calligraphie, des maîtres tels que Yaqoot Mosta'sami en style *tholth*, Mirzâ Ahmad Tabrizi en style *naskh*, Mir Emâd, Mir Ali Herâvi et Soltân Ali Mâshadi en style *nasta'liq*, Khâje Tâj Salmâni Esfahâni et Khâje Ekhtiâr Gonbâdi en style *ta'liq* et Derviche Abdol Majid



Ghalame Golzâr (écriture ornée de fleurs)

Le style ta'liq, par Mohammad Kâzem Esfahâni

Le style Naskh et Reyhân, par Alâ-e-ddin Tabrizi

Le style Mohaqqaq, par Baysanghor Mirzâ

Taleqâni et Ali Akbar Golestâneh en style *shekasteh*.

Les deux périodes les plus fécondes de la calligraphie sont l'époque safavide et l'époque qâdjâre, avec de nos jours, une renaissance indiscutable de cet art après plus d'un siècle de stagnation.

C'est aujourd'hui autour des étudiants, eux-mêmes grands maîtres, formés à l'école des maîtres comme Kalhor et Emâd al-Ketâb de présenter leurs apprentis. Parmi ces nouveaux calligraphes, l'on peut citer entre autres les défunts Seyyed Hassan et Seyyed Hossein Mirkhâni, Ali-Akbar Kâveh, Ebrâhim Nouri, Javâd Sharifi etc. C'est grâce à l'enseignement de ces maîtres que les grands calligraphes contemporains purent former une nouvelle génération de jeunes artistes aux méthodes originales, ouverts à l'exploration de nouvelles voies dans leur art vieux comme le monde. On peut citer les noms de Qolâm-Hossein Amir Khâni, Abbâs Akhavein, Mohammad Salâhshour, Fath-'Ali Vasheghâni, et dans le style *shekasteh*, Yadollah Kaboli, qui ont tous joué un rôle considérable dans la préservation de l'existence des styles *nasta'liq* et *shekasteh* dans tous les domaines des arts plastiques, et l'éducation des nouvelles générations d'artistes.

Il faut préciser que tout au long de son histoire, la calligraphie a été le fruit des recherches et de l'effort des calligraphes iraniens, mais étant donné que cet art fut à l'origine développé pour honorer les versets du Coran qu'il fallait transcrire, la calligraphie est également considérée comme un art islamique et divin.

L'art de calligraphie est un art difficile, nécessitant un travail et de longs exercices laborieux. En outre, le purisme et l'ascétisme, - les instruments nécessaires à l'exercice de cet art sont simples et limités[7]- qui le caractérisent, en font un art moins recherché que les autres, un art que seuls les passionnés peuvent apprécier à sa juste valeur.



Morghe besmelah *(le dessin de la représentation du nom de Dieu sous forme d'un oiseau), par Mohammad Ali Khiyâradji Ghazvini.*

Aujourd'hui, cet art a su varier ses orientations et, sortant des conventions formelles où il paraissait s'être cantonné pendant un siècle, il est entré dans la modernité en acquérant une place de choix parmi les arts plastiques tout en gardant sa sincérité et sa valeur morale. Même aujourd'hui, les artistes calligraphes ne manquent pas de respecter certaines valeurs morales particulières qu'ils estiment nécessaires à l'exercice de la calligraphie; les plus importantes de ces valeurs sont la sincérité, l'initiation et la purification. Quoiqu'il en soit, les évolutions dans ce domaine ont mené à la naissance d'une forme particulière de calligraphie, la peinture-calligraphie[8]. Cette forme n'est d'ailleurs pas authentiquement nouvelle, car elle existait autrefois en Iran sous le nom de l'écriture ornée de fleurs[9] ou écritures jointes[10]. Le dessin de la représentation graphique du nom de Dieu sous forme d'un oiseau[11] est l'une des formes les plus courantes de ce genre de calligraphie. Les

Etant donné cet art fut à l'origine développé pour honorer les versets du Coran qu'il fallait transcrire, la calligraphie est également considérée comme un art islamique et divin.

Cet art a su varier ses orientations et, sortant des conventions formelles où il paraissait s'être cantonné pendant un siècle, il est entré dans la modernité en acquérant une place de choix parmi les arts plastiques tout en gardant sa sincérité et sa valeur morale.

monogrammes[12] dessinés pour les titres et les signatures sont également des formes de peinture-calligraphie.

De nos jours, elle apparaît cependant sous une forme nouvelle et originale. On peut mentionner dans ce domaine des artistes tels que le défunt Rezâ Mâfi, Seyyed Mohammad Ahsâ'i, Jalil Rassouli, etc.

Ces évolutions et l'expérimentation de nouvelles voies permettent la diffusion de plus en plus importante des œuvres calligraphiques à l'étranger. Ainsi, chaque année, des centaines d'expositions sont organisées aux quatre coins du monde, de l'Europe et de l'Amérique aux pays arabes du Golfe Persique.

Le succès de la calligraphie persane est si important qu'aujourd'hui, en plus de l'apprentissage des styles *naskh* et sols, beaucoup de calligraphes arabes et turcs apprennent également le style *nasta'liq*, qui est en pleine expansion notamment dans les pays arabes.

La calligraphie est en Iran un art national dont on peut remarquer la présence dans la plupart des autres arts: architecture, miniature, émaillage, gravure, ciselure et même tissage. C'est surtout par la voie de ces divers arts que la calligraphie est devenue courante de manière à être utilisée en toute occasion et par toutes les classes sociales.

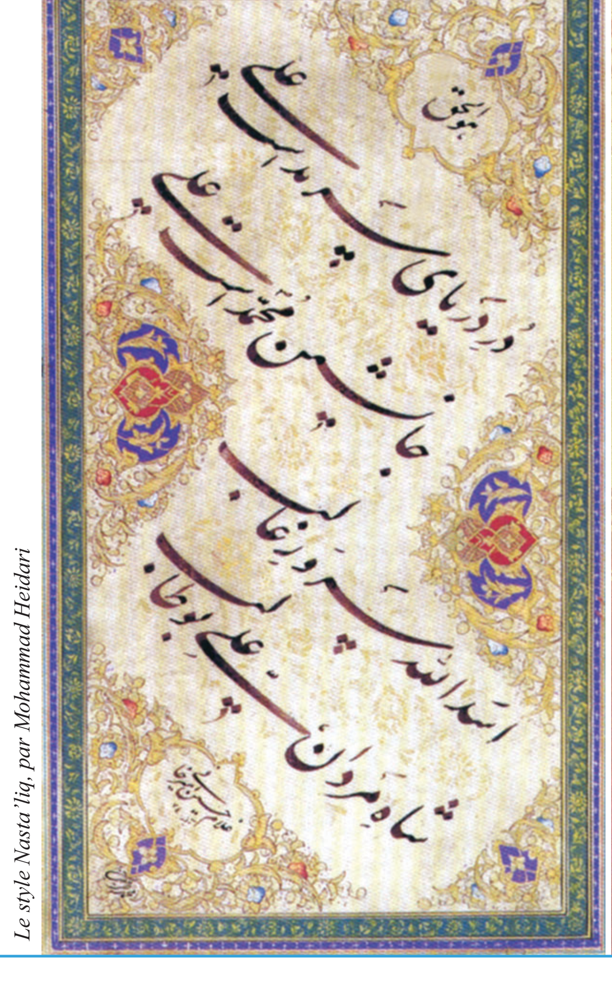
Bien que l'art de la calligraphie soit inséparable de la poésie et de la littérature, il est techniquement comparable aux arts tels que la musique, la peinture, l'architecture et même la géométrie et les mathématiques, c'est pourquoi il peut leur être adapté.

Enfin, le refus de la répétition et la création continuelle de nouveaux motifs peut jouer un rôle essentiel dans le dynamisme et la continuité de ce bel art. Si on accepte que l'art soit créé pour les gens, on doit également accepter que chaque époque et chaque génération ait ses propres besoins et sa façon de regarder et que le regard de l'homme d'aujourd'hui envers les vérités qui l'entourent soit différent du regard de l'homme d'autrefois. D'autre part, l'artiste d'aujourd'hui a une mission: celle de présenter un art qui satisfait et enrichit le regard de ses contemporains. Donc, tout en respectant les maîtres et les prédécesseurs et en protégeant leur art, l'artiste calligraphe doit acquérir un nouveau savoir lui permettant d'offrir un regard artistique différent à la société actuelle."



Naghâshi-Khat (la peinture -calligraphie), par Djalil Rasouli

La Revue de Téhéran **remercie M. Heidari de nous avoir accordé cet entretien.**


Le style Nasta'liq, par Mohammad Heidari


Le style Nasta'liq, par Mohammad Heidari

1. *Aghlâme seteh* ou *ghalamhâye sheshgâneh*.
2. Style de l'écriture arabe aux formes simples et droites, créé au IXe siècle, une des bases du *nasta'liq* , et base des caractères typographiques courants. En arabe *naskhî* signifie style "de copie".
3. Style de l'écriture arabe stable et ample, utilisé notamment pour décorer des monuments, pour les titres etc. En arabe, *thuluth*.
4. Style d'écriture arabe dense, arrondi, créé au XIe siècle. Combiné avec le *tawqi'*, simplifié, il sert de base à l'écriture manuelle courante.
5. Style d'écriture arabe aux formes architecturales, longues hampes, signes diacritiques fins, créé au IXe siècle et aujourd'hui abandonné.
6. On peut trouver les explications concernant les styles *ta'liq*, *nasta'liq* et *shekasteh* (*nasta'liq* cassé) dans le numéro un de la *Revue de Téhéran*.
7. Les outils nécessaires à la calligraphie se limitent généralement à un calame, du papier et de l'encre.
8. *Naghâshi-khat*: une combinaison de la calligraphie et de la peinture iraniennes
9. *Ghalame golzar*: composition calligraphique; on trace d'abord les lettres puis on les colorie pour ensuite les orner de fleurs, de feuilles et de différents motifs.
10. *Ghalame toamâneh*: style de calligraphie; les mots sont dessinés en deux directions inverses de manière à ce que les traces à la fois communes et parallèles forment des motifs différents comme des fleurs, des plantes et des animaux.
11. *Morghe besmelah*
12. *Toghrâ nevisi*

Entretien avec Erri De Luca

Réalisé par
Saeed KAMALI DEHGHAN
Domenico INGENITO

"La gnose essaye de percer l'insondable avec la petite cuillère de l'enfant qui veut vider la mer"

Né à Naples en 1950 dans une famille de la moyenne bourgeoisie, Erri De Luca est un écrivain italien minimaliste. Dans les années soixante-dix, il fait partie du mouvement d'extrême gauche Lotta Continua pour devenir ensuite ouvrier chez Fiat, manutentionnaire à l'aéroport de Catane, chauffeur de camion, puis maçon sur divers chantiers français, africains ou italiens. Certaines de ses œuvres ont été traduites en français et il s'est également vu décerner plusieurs prix littéraires tels que le prix France Culture en 1994 pour Acide, *arc-en-ciel*, le Prix Laure Bataillon en 2002 pour *Trois Chevaux* et, au cours de cette même année, le Prix Femina étranger pour son roman *Montedidio*. Il fut découvert en Iran après la publication de ce même le roman, traduit en Persan par Mehdî Sahâbî en 2003. Il vit actuellement près de Rome et est également un alpiniste émérite.

***Montedidio* est le seul de vos ouvrages qui a été traduit en persan. Quelle fut votre impression lorsque vous avez appris la nouvelle de cette traduction?**

Toute traduction est un agrandissement, mais cette traduction en persan fut pour moi un honneur spécial, parce que ma langue, la langue italienne, se trouvait ainsi conduite jusqu'au cœur de l'Asie, là-bas, où les langues indo-européennes sont nées.

Comment imaginez-vous l'Iran?

J'ai une image infantile et fabuleuse de l'Iran, où l'on fabrique des tapis volants tissés par des doigts experts pour survoler les déserts, voler de la mer caspienne jusqu'à l'Océan Indien.

Au cours de ces dernières années, vous vous êtez beaucoup intéressé à la gnose et à la spiritualité. Vous-êtes vous intéressé à la gnose iranienne, qui a une tradition très riche dans ce domaine?

Je ne connais pas bien la gnose, et je me méfie de la prétention de pouvoir connaître la divinité, de la comprendre et la cerner pour ensuite la réduire à une connaissance. La gnose essaye de percer l'insondable

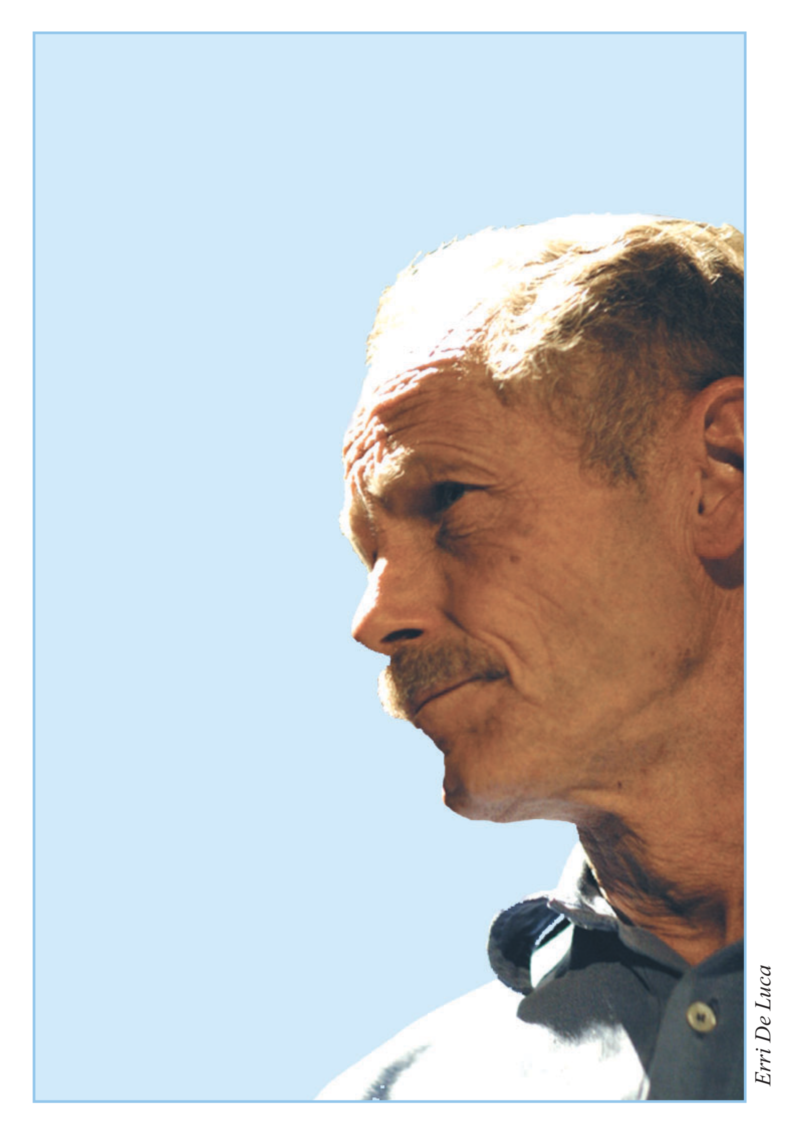
avec la petite cuillère de l'enfant qui veut vider la mer. Cet effort énorme et quelque peu vain a cependant produit de grandes œuvres que je respecte, même si je ne peux pas les aborder.

En Occident, l'Iran est souvent associé au fondamentalisme religieux. Au-delà de tous ces clichés, on peut cependant dire que l'une des caractéristiques culturelles essentielles de ce pays est la valeur donnée du sacré; une sacralité qui dépasse les limites de la stricte religion pour embrasser d'autres domaines comme celui des arts ou de la poésie. L'hospitalité, l'amour pour la culture, la recherche d'une harmonie avec la nature, la poésie elle-même, le respect des traditions, sont toutes des choses qui peuvent être directement ou indirectement reliées au "sacré". Qu'est-ce pour vous que le "sacré"? Est-il possible d'affirmer qu'en Occident, le déclin de l'intérêt et de l'amour pour la poésie serait lié à la disparition du sacré?

Voilà ce qui ne relève pas du sacré: un drapeau à lever pour la guerre. Pour moi, le sacré est l'utilisation des écritures saintes telles qu'elles l'ont été par les générations qui m'ont précédé. Avec les vers de cette tradition on a célébré les mariages, les enterrements, les fêtes, on a trouvé un refuge contre le désespoir et on a pu s'adresser à Dieu ou invoquer son aide. Je considère ces valeurs partagées par plusieurs générations et la civilisation qui s'est créée autour de ces pages comme sacrées.

Pourquoi vous êtes-vous plus particulièrement intéressé à la gnose juive?

Le texte fondamental du monothéisme est écrit en hébreu ancien, et il m'intéresse parce qu'il est l'ancêtre de cette révélation, le dépôt initial de la civilisation à laquelle j'appartiens, au moins géographiquement.



Erri De Luca

Vos œuvres sont rédigées dans un style très simple. Cette simplicité, qui est une caractéristique de votre prose, nous fait parfois penser à celle des écrits de Saint François d'Assise. Vous a-t-il influencé?

Je ne sais pas comment est mon écriture. Si elle est simple, je suis heureux, parce qu'un lecteur veut lire une histoire

et il a le droit de la comprendre sans aucun effort. Saint François traitant de sujets plus engagés, je ne crois pas que l'on puisse réellement rapprocher ses écrits des miens.

Dans les années soixante-dix, vous étiez actif au sein du mouvement d'extrême gauche "Lotta Continua". Après avoir quitté ce mouvement, pourquoi avez-vous commencé à vous intéresser à la gnose?

J'ai fait partie de la gauche révolutionnaire italienne jusqu'en 1980. Après sa défaite politique, la désagrégation du mouvement a conduit à la disparition de tous les liens d'appartenance qui unissait ses membres entre eux. J'ai ensuite été ouvrier pendant vingt ans et au cours de cette période de solitude et de silence, j'ai commencé à étudier l'hébreu ancien et à réaliser des traductions littérales et "peu orthodoxes" des textes sacrés.

Pour moi, le sacré est l'utilisation des écritures saintes telles qu'elles l'ont été par les générations qui m'ont précédé. Avec les vers de cette tradition on a célébré les mariages, les enterrements, les fêtes, on a trouvé un refuge contre le désespoir et on a pu s'adresser à Dieu ou invoquer son aide.

Ignazio Silone est un écrivain italien très connu en Iran dont la position politique était proche de la vôtre; voyez-vous une ressemblance entre votre situation et la sienne?

Silone avait décidé lui-même de s'écarter puis d'abandonner la politique. Pour ce qui me concerne, j'aurais continué sans interruptions, mais il m'est arrivé le contraire: j'ai été contraint d'abandonner suite à l'effondrement de ma communauté politique. Je ne m'en serais jamais écarté de mon propre gré.

Il existe encore actuellement en Italie des groupes radicaux. Comment voyez-vous l'avenir de ces mouvements?

En Italie, les petits groupes radicaux n'ont aucun poids politique. La plupart d'entre eux ont davantage valeur de témoignage, de dénonciation. Ce sont des voix isolées et censurées, des voix bibliques qui se perdent dans le désert.

Qu'en est-il de l'état actuel des mouvements littéraires en Italie?

Il n'y a pas de mouvement littéraire et culturel en Italie, c'est pour cela que l'on publie des œuvres pour le marché; des produits de saison. En prose et en poésie je ne saurais conseiller aux lecteurs aucun livre. Peut-être est-ce un peu moins pire dans le domaine du théâtre.

Vous êtes un écrivain mais un écrivain-ouvrier. Comment avez-vous pu concilier ces deux métiers? Est-ce que votre métier d'ouvrier a influencé vos œuvres?

Ma vie ouvrière m'a appris à placer l'écriture dans le peu de temps libre que je réussissais à sauver malgré mon épuisement. Elle m'a appris à donner de la valeur aux instants du jour qui restent. Ainsi je ne peux pas parler de l'écriture comme s'il s'agissait d'un travail. Ça a été au contraire du travail, un temps de fête. Enfin, le travail d'ouvrier m'a enseigné la discipline, l'obéissance à la nécessité. J'ai parfois fait figurer quelques éléments de cette vie dans certains de mes ouvrages.

Vous évoquez dans *Montedidio* qu' "*en Italie il y a deux mots, le rêve et le sommeil alors qu'à Naples, il existe seulement un mot pour dire les deux: le sommeil. Pour nous il n'y a pas de difference entre les deux.*" Est-ce que l'on peut dire que dans cette œuvre, le rêve se rapproche du sommeil?

Dans Montedidio dont l'action se déroule dans Naples d'après guerre, quand

je suis né, le rêve servait à tirer les nombres à jouer au loto. Tout ce qui était fantastique, les fantômes, etc. étaient recherché et on cherchait à les consulter pour leur demander une aide, une solution, un conseil. Naples avait un besoin constant d'"au-delà". Le mot "suonno", qui renferme l'idée de sommeil et de rêve, vient de l'espagnol qui a longtemps été pratiqué à Naples et qui n'établit pas de distinction entre le rêve et le sommeil.

Quelles sont les différences existant entre le réel *Montedidio* et le *Montedidio* de votre livre?

Montedidio est une rue, en haut de Santa Lucia, en marge des quartiers espagnols. C'est de l'une de ses terrasses que l'on prépare le vol du boomerang et de Rafaniello; c'est une rampe de lancement projetée vers le ciel, le plus loin possible du sol. Montedidio est le lieu où j'ai grandi et où j'ai vécu jusqu'à l'âge de 11 ans. Aujourd'hui, Naples n'a plus comme auparavant la mortalité infantile la plus élevée d'Europe, et sa situation s'est beaucoup améliorée. Malheureusement, Montedidio et Naples ne sont plus des terres du Sud, mais seulement une sorte de Nord plus nuancé.

A la fin de *Montedidio* le narrateur jette un boomerang vers le ciel. Le lecteur peut alors penser que votre livre se termine bien, mais en même temps, le boomerang revient toujours d'où il a été lancé, ce qui laisse présager une fin plus sombre... Qu'en pensez-vous?

Plusieurs lecteurs ont vu un suicide dans le vol de Rafaniello. Je ne sais pas si mon livre se termine bien. La dernière page constitue dans tous les cas la fin d'un rouleau de papier et l'adolescence d'un garçon.

Quels écrivains aimez-vous et lesquels vous ont influencés? Quels sont vos livres préférés?

Je ne peux pas dire que les écrivains que j'ai aimés m'ont réellement influencés, parce que je ne sais pas établir un rapport entre moi et eux. Avec les livres que j'ai aimés, je suis resté un lecteur et ne me suis pas vu comme un écrivain qui apprend. Je considère *Don Quichotte* comme étant le plus grand livre de toute la littérature.

Existe-il encore un écrivain dont vous attendez impatiemment la sortie de son prochain livre?

J'ai aimé les littératures qui parlaient des grands changements; j'ai aimé la littérature russe et américaine jusqu'aux années soixante. Il n'y a aucun écrivain dont j'attends le prochain livre, les meilleurs livres viennent d'une surprise, et non pas d'une attente particulière.

Dans notre monde mondialisé contemporain, pensez-vous que la littérature ait encore quelque chose à dire?

La littérature aura des histoires à raconter jusqu'à la fin du monde. Nous sommes une espèce qui s'est transmis l'expérience, la connaissance, la tradition, la religion à travers les contes oraux et écrits. L'espèce humaine a été narrative, et le sera toujours. Malgré les profonds changements qu'elles ont apporté dans notre existence, les nouveautés technologiques ne vont pas remettre en question ce plaisir immémorial de raconter.

***La Revue de Téhéran* remercie M. Erri De Luca de nous avoir accordé cet entretien.**

Je ne peux pas parler de l'écriture comme s'il s'agissait d'un travail. Ça a été au contraire du travail, un temps de fête.

Le mot "suonno", qui renferme l'idée de sommeil et de rêve, vient de l'espagnol qui a longtemps été pratiqué à Naples et qui n'établit pas de distinction entre le rêve et le sommeil.

Mohtasham Kâshâni

Zahra BOVEYRI

Shams-ol-shoarâ Kamâleddin Mohtasham Kâshâni, descendant direct de Khâjeh Mir Ahmad, est né dans une famille aisée de Kâshân. Tout comme son contemporain, le célèbre Khâjeh Sanâï, Mohtasham était un fils de commerçant qui, durant son jeune âge, exerça le métier de son père qu'il quitta par la suite pour se consacrer essentiellement à sa grande passion: la poésie.

Il est surtout connu pour ses odes. Longtemps, à travers ses vers, il fit l'éloge de grands monarques tels que le roi Safavide Tahmassb et sa descendance, c'est-à-dire Esmaïl Mirzâ et Hamzeh Mirzâ, ses deux fils, ainsi que sa fille, la princesse Pari Khân Khânom. Quant aux *ghassidehs* qu'il composa, ils concernaient également des gens célèbres comme Ghiasseddin Mir Mirân, le gouverneur de Yazd et bien d'autres personnalités de l'époque. Parmi les plus célèbres *ghassidehs* de ce genre, on peut évoquer un recueil de poèmes, sorte de masnavi composé de distiques à rimes plates et chantant les louanges des Khâns de l'Inde.

Mais c'est surtout sa poésie religieuse et notamment ses éloges funèbres à la famille du Prophète Mahomet qui l'ont distingué des autres poètes de son temps. Il faut souligner qu'à son époque, Mohtasham Kâshâni comptait parmi les poètes reconnus et était très admiré de son entourage.

Avant sa mort, il avait mentionné dans son testament qu'il souhaitait que ses œuvres soient compilées par son élève, Mir Tâghioddin Mohammad Hosseini Kâshâni. Sa volonté fut respectée et ce dernier rassembla l'œuvre complète de son maître en cinq livres de poèmes et deux autres livres comprenant des écrits divers dont *Sabaïeh*, *Shabâbieh* (composé durant sa jeunesse), *Shabieh* (composé alors qu'il avait atteint un âge avancé), *Jalâlieh*, *Récits amoureux*, *Zarouriat,* ou encore *Moamiat*.

Jalâlieh et les *Récits amoureux* ont été écrits alors que Kâshâni était troublé par le sentiment amoureux qu'il ressentait pour de jeunes filles, et explique le lyrisme amoureux qui y est omniprésent.

En poésie comme en prose, Mohtasham Kâshâni suivit la voie tracée par les anciens et notamment des poètes ayant vécu avant le VIIIe siècle, et composa la majorité de ses œuvres poétiques sous forme de *ghassidehs*. Il a également composé des poèmes narratifs qui ont rencontrés un réel succès, notamment son "Davâzdah Band", élégie funèbre de l'Imam Hossein racontant l'événement de Kerbalâ et que l'on peut encore entendre aujourd'hui lors des cérémonies de deuil de l'Ashourâ.

Mohtasham Kâshâni décéda en 996 et fut enterré à Kâshân.

Celui qui donna à la fleur le moyen de vivre et de respirer
Donna par sagesse à chacun ce qu'il mérite
Ainsi plaça-il les cieux en hauteur et le tapis sous nos pas
A Lui seul revient de juger bon l'emplacement de chaque chose
Deux navires identiques voguant sur l'onde
A l'un Il fera regagner la terre et l'autre non
Deux épris poursuivant le même chemin
Il fera parvenir l'un au but et l'autre non

Célèbre poème strophique de Mohtasham Kashânî, en mémoire à la mort de l'Imam Hossein et de ses compagnons à Karbalâ

Quel est ce soulèvement qui une nouvelle fois a bouleversé le cours des événements?
Que sont donc ce chant funèbre, ce deuil et ces lamentations qui ont envahi la terre entière?
D'où vient donc ce grand bouleversement et quel est ce chaos qui fait écho jusqu'aux cieux, avant même que l'on ait soufflé dans la trompette de la résurrection?
Pourquoi cette matinée est-elle aussi sombre
Et pourquoi le monde est-il sans dessus dessous?
En voyant la part de tristesse que porte en soi le moindre atome,
C'est à croire que ce matin
Le soleil s'est levé à l'Ouest.
Ce n'est pas exagérer que de nommer l'Apocalypse
Ce moment tragique que l'on appelle Moharram.
Au ciel, où mélancolie et tristesse n'ont pas de place,
Tous sont pourtant abattus par le chagrin
Les anges et les Djins accompagnent les humains dans leurs chants funèbres et pleurent la perte de l'une des plus nobles créations divine: Hossein; cette lumière de l'Orient et de l'Occident, ce soleil, cette terre et ce ciel élevé dans les bras même du prophète

Silence Mohtasham!
Ta parole fait fondre le cœur de la pierre
Cette pénible nouvelle épuise les cœurs, les oiseaux et les poissons de mers, tous impuissants face à ce chagrin immense
Silence Mohtasham!
Ce poème sanglant a fait verser les larmes de n'importe quel auditeur
Silence Mohtasham!
Le ciel a tant pleuré que la surface des eaux des mers est devenue un véritable champ de bulles ensanglantées.
Silence Mohtasham!
Par ta parole et par les lamentations des endeuillés qu'elle suscite
Le soleil est devenu aussi froid que la lune
Silence Mohtasham!
En souvenir de la perte de Hossein,
Gabriel n'ose plus se présenter au prophète
Car depuis la nuit des temps
Une telle erreur ne s'était jamais produite. ■



Traduit par
Helena ANGUIZI

Le luth fou

Lalla Gaïa à Qom (2)

Vincent BENSAALI

Lalla Gaïa marche le long du lit de la rivière de Qom. L'eau y coule depuis ce matin. C'est un événement dans cette ville du désert. Des milliers de gens sont là, comme elle, le visage éclairé, goûtant ce don si rare. Tous sont comme des enfants, beaucoup ont même ôté leurs chaussures et font quelques pas dans l'eau vive, au pied du sanctuaire de Ma'sûma, là où ne se trouvent habituellement que des autobus par dizaines, et des étalages de souvenirs. Bien qu'elle soit ici une étrangère, Lalla Gaïa ressent clairement l'aspect quasi miraculeux de cette soudaine arrivée du mince courant venu du sud, ayant enfin pu atteindre la ville après avoir serpenté dans le désert salé, au lieu d'être avalé par le soleil. Son cœur se réjouit d'être là, justement ce jour-là. Elle a lié ses deux sandales entre-elles, les a posées sur son épaule, et remonte doucement le cours de la rivière de Qom, regardant l'eau se fendre sur ses chevilles. Le soleil n'est pas encore très haut dans le ciel, une douce brise fraîche descend elle aussi le lit de la rivière et s'engouffre dans ses vêtements, lui donnant la délicieuse impression d'être sur quelque rivage. Bien qu'elle s'en éloigne, elle sent le sanctuaire dans son dos, en permanence, et ce sentiment la recouvre comme une ombre bienfaisante. Elle a ainsi l'impression d'être sous le regard protecteur d'une mère et elle se dit qu'elle a bien fait de venir jusque dans cette ville décidément surprenante, même si l'on n'y entend pas parler de musique… Goûtant ainsi cette eau, cet air et cette ombre que le soleil ne peut effacer, Lalla Gaïa s'éloigne du sanctuaire, de la foule, et finit par se retrouver seule. Bientôt, la lumière l'éblouit au point qu'elle perd conscience de ce qui l'environne, tandis qu'elle continue de progresser doucement, à contre courant. Elle se sent merveilleusement bien, il lui semble qu'elle absorbe et fait sienne cette conscience qui s'est montrée à elle depuis qu'elle est ici. Cette conscience lui semble prendre la place de la conscience qu'elle avait jusque-là d'elle-même, ce qui a pour effet de l'ouvrir à un univers tellement plus large, de repousser son horizon aux confins de sa vue intérieure, lui faisant pressentir un espace s'ouvrant indéfiniment, au-delà, toujours au-delà… Le cœur de Lalla Gaïa, hier comme un oiseau de bosquet gazouillant parmi les fleurs est maintenant comme un aigle planant au sein d'un espace immense. Il découvre désormais ce qui se trouve au-delà du petit jardin aux quatre saisons qui bouchait son horizon, car au centre du ciel, il ne se trouve qu'une saison, permanente et verticale…

Abîmée dans cet état, Lalla Gaïa ne



Rivière de Qom

comprend pas tout de suite que la vibration lancinante qui emplit peu à peu l'espace de sa "rêverie" est en réalité le son d'une flûte! Du fond de la conscience qui l'avait rendue absente au monde qui l'entourait, elle avait bien perçu une présence sonore, mais l'avait prise comme inhérente à son état, l'intégrant de fait à son vol et à l'immensité qu'elle dominait, comme si ce son était celui du silence… Or progressivement, il s'était révélé jusqu'à apparaître distinct, puis extérieur. Il la ramena au monde des apparences, ce qui peut sembler paradoxal, sachant que la flûte joue souvent le rôle inverse, emmenant celui qui s'y attache au-delà des formes extérieures… Lalla Gaïa pense maintenant au concert de 'oud[1] et à son retour dans la salle, après une absence à elle-même, une fuite hors du temps qui avait ouvert son âme et déclenché la soif inextinguible l'ayant emmenée au Caire, puis à Qom. Elle se dit que cette fois-ci, c'est la musique qui l'a rappelée vers ce monde, vers ce temps qui trouble le cœur, mais qui semble pourtant nécessaire à la survie du corps. Les yeux de son corps ayant retrouvé leur fonction mondaine, elle constate combien elle a marché vers le sud et combien le sanctuaire est loin maintenant. La rivière est bordée d'un côté par un bois de pins. C'est de là que vient la mélopée d'une flûte de roseau.

Curieuse, Lalla Gaïa va vers la source de cette musique, elle veut voir qui est celui qui l'a ainsi appelée. Dans le bois, elle trouve un homme assis en tailleur sur une natte. Il est entièrement vêtu de laine, ses pieds sont nus, il porte un petit chapeau de feutre clair. Près de lui, contre un arbre, il a posé son vélo et sa sacoche. Un tout petit foyer tient au chaud une théière noircie. L'homme joue un air qui

lui semble obéir à une forme indienne. Sa musique est douce et libre. Il ne semble pas gêné par l'arrivée de la jeune fille, continuant de jouer. Lalla Gaïa l'interroge du regard. Baissant les yeux et esquissant le sourire de l'hôte, il lui fait comprendre qu'elle peut s'asseoir et écouter, ce qu'elle fait. L'homme tire de son *ney* court une mélodie mélancolique et légère à la fois, elle est comme l'illustration d'une résignation à l'existence, une plainte souriante, une fatalité assumée… Le thème passe et repasse dans le corps de l'instrument, pareil à une ballade qui ne s'ouvre pas, qui revient à elle constamment, n'osant pas se libérer de soi… Pourtant, à chaque passage, quelque chose change, une légère variation se produit et garde l'auditeur attentif. Lalla Gaïa se demande d'où vient cet homme, car son art n'est certainement pas persan. Comme pour répondre à son interrogation, le musicien achève son morceau sur une note perpétuée et déclinante, et pose sa flûte. Pourtant, il ne dit rien. Il fixe le sol devant lui, préférant l'abri du silence à l'impudeur d'une parole. Il désigne une tasse en terre, proposant ainsi sans mot dire de partager son thé. Lalla Gaïa accepte d'un léger sourire. Le thé est rustique, parfumé, offert avec du sucre roux. Le musicien est assis d'une manière ancienne, dans une posture solide qui le dispense du besoin de s'adosser, il est très mince, sa barbe blanche comporte encore une frange brune, il semble jeune. Son regard est empreint de pudeur. Lorsque Lalla Gaïa a fini sa tasse, l'homme lui demande en anglais d'où elle vient. Comme elle lui dit venir de Paris, il continue en français, contre toute attente. Il lui parle de l'eau revenue dans le lit de la rivière, de la merveilleuse énergie dont le soleil nourrit les corps, de la douceur du vent, facteur d'équilibre… Il lui dit qu'il revient de Kâshân, et qu'il remonte tout doucement vers la montagne de Téhéran où il demeure, marquant des étapes afin de ne pas brusquer son métabolisme par des changements trop rudes. Il semble suivre des règles subtiles et précises concernant la santé du corps, là où les hommes d'aujourd'hui sont totalement insouciants, se demandant cependant pourquoi ils ne vont pas bien. Son corps est sec et souple, résistant, il paraît être accordé à des rythmes plus lents que ceux des gens de notre époque, comme s'il pouvait



La montagne de Khezr



La montagne de Khezr

vieillir indéfiniment, sans s'user… Lalla Gaïa l'interroge sur sa musique, lui demandant si elle est indienne. Il lui dit qu'elle est iranienne, ancienne, lui rappelant de ne pas oublier les relations étroites qu'entretiennent l'Iran et l'Inde, depuis la plus haute antiquité… Lalla Gaïa est ravie de pouvoir parler de musique. Mais le musicien ne connait rien aux cordes, il préfère inviter le vent dans son corps, pour le détourner ensuite par le corps d'un roseau, cherchant ainsi à se rapprocher de Celui qui souffle dans le monde, dans une alchimie de l'air propice à l'oubli de soi. Tandis qu'elle écoute le musicien, Lalla Gaïa réalise qu'elle n'a ni soif ni faim, elle ne saurait dire non plus combien de temps dure ce moment, comme si elle s'accordait au rythme de son hôte, qui semble avoir pour effet d'élargir le présent. L'instant s'agrandit, les besoins vitaux s'estompent, et pour cela nul besoin ; il suffit de s'asseoir, et d'être, simplement, dans le soleil, sous le vent, au bord de l'eau…

Lalla Gaïa a remercié le musicien. Il lui a expliqué où le trouver dans la montagne de Téhéran. Elle l'a laissé à son présent et à ses éléments. Elle marche maintenant vers une montagne qui se trouve au sud de la ville et qui l'attire depuis son arrivée à Qom. Elle a une forme de trapèze, une étrange couleur jaune et se détache nettement sur la crête qui se trouve derrière elle. On lui a dit qu'il s'agissait de la montagne de Khidhr, celui que l'on rattache à la couleur verte, car il a bu à la source de la vie, de la jouvence éternelle et s'habillerait de vert, comme les seyeds… Celui que l'on nomme également "Roi de justice" et "Roi de Salem" (Melkitsedeq) et que les musulmans saluent où qu'ils soient, car il est dit qu'il entend le *salam* et le rend… Lalla Gaïa ignore ce qui lie cette montagne à cet homme que ne rencontrent que les purs et ceux qui sont écrasés par une épreuve purificatrice, mais elle marche vers le haut-lieu que les *qommî*[2] lui prêtent, et peut-être en saura-t-elle davantage? ■

1. Voir le premier épisode.
2. Les habitants de Qom.


Etang de la ville de Ben

Tchahâr Mahâl va Bakhtiâri

Khadidjeh NADERI BENI

Située parmi les montagnes Zâgros et la plaine d'Ispahan, la région de Tchahâr Mahâl va Bakhtiâri se compose de deux parties: Tchahâr Mahâl, entourée de quatre districts, et Bakhtiâri, située dans une région montagneuse. Chacune des deux rassemble des peuplades distinctes dotées de leur propre culture et manière de vivre. Ce territoire est situé à une haute altitude et a de ce fait été surnommé "le toit de l'Iran"[1].

Du point de vue ethnologique, au moins deux tiers des villageois de ladite province sont des nomades de Zâgros, qui s'y sont établis au fur et à mesure du temps. Plus tard, ces villages se sont transformés en petites villes. Les habitants de Tchahâr Mahâl va Bakhtiâri ont donc de fortes racines nomades ainsi qu'une culture commune basée sur le nomadisme.

Cette région est riche en ressources naturelles et abrite tout un ensemble de montagnes, vallées, et de lieux escarpés difficiles à traverser. La beauté de la nature s'accroît au printemps où l'on peu admirer les tulipes des champs, les oiseaux migrateurs des étangs, le retour des nomades, les paysages verdoyants et la multiplication des ruisseaux qui se rejoignent ensuite pour alimenter deux grandes rivières iraniennes: le Zâyandeh Roud à Ispahan et Kârun dans le Khuzestân.

Ben

Ben est une petite ville située au Sud-Ouest de Shahrekord[2]. Dans les premiers temps, une troupe serait venue s'établir et cultiver les terres à Yoghoush[3], à une distance de sept kilomètres de Ben actuel. Après quelques temps, ce peuple se serait réfugié au pied d'un mont connu aujourd'hui comme étant le mont

Ben pour se protéger du froid intense et des tourbillons. Ben a un climat froid: en hiver, il y souffle de forts vents venant du Nord-Ouest qui apportent des nuages de pluie et de neige, y rendant les conditions de vie difficiles.

La ville de Ben est dotée de grands vergers d'amandiers, de noyers, de pruniers ainsi que de mûriers et d'abricotiers. A l'Est de cette ville et au pied du mont Ben se trouve également un très bel étang.

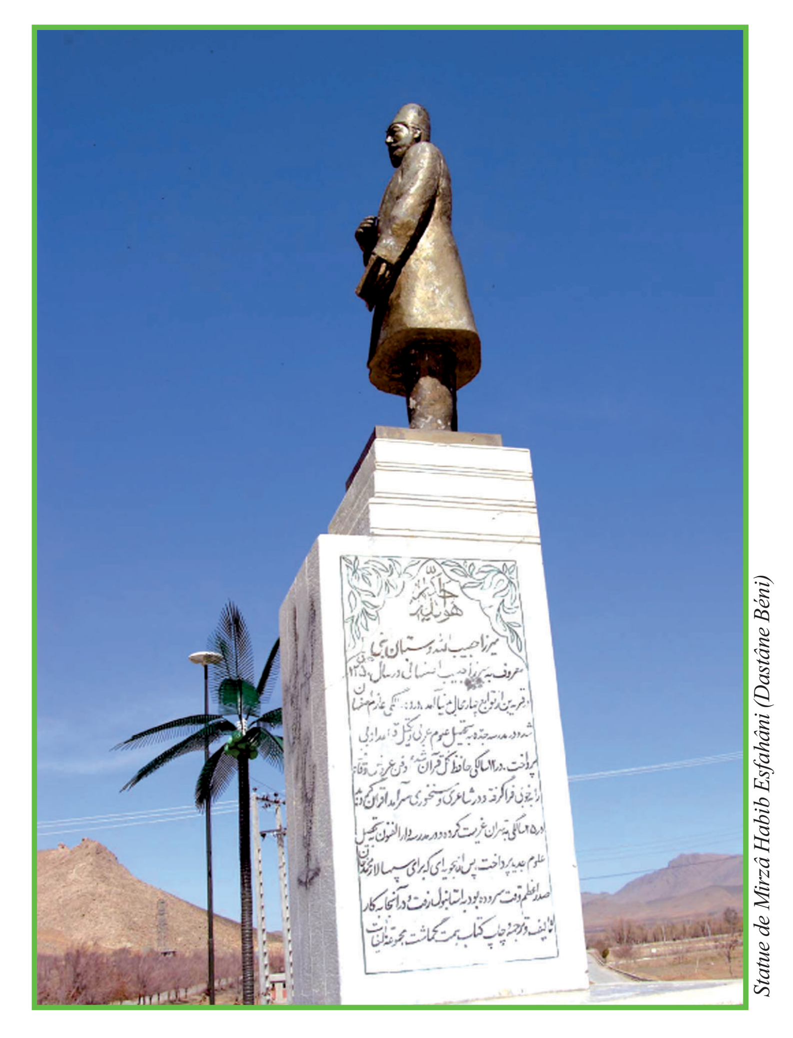
La langue de cette région est le turc mélangé d'azéri, de ghashghaï, de divers dialectes locaux et de quelques mots farsis. Cette langue-mosaïque se parle avec un dialecte particulier propre aux Beniens.

Mirzâ Habib Esfahâni: Dastâne Béni

L'un des précurseurs de la révolution de la prose persane et de la traduction, Mirzâ Habib Esfahâni, est également né à Ben. Il a réalisé des traductions telles que *Hadji Bâbâ d'Ispahan*, *Gil Blas* ou encore *Le Misanthrope* qui sont considérées comme des chefs-d'œuvre. Il est également le premier Iranien à avoir compilé la grammaire persane. Il l'a écrite en prose dans un langage simple, et a choisi le titre *Dastour-e zabân* ("grammaire" en persan) à la place de "sarf va nahv" qui est un terme arabe.

Après avoir effectué ses études primaires à Ben, il quitte la ville pour se rendre à Ispahan puis à Téhéran où il poursuivit ses études. Après un long séjour à Téhéran, il part en Allemagne. Il alla ensuite à Bagdad pour continuer ses études. Après quatre ans, il rentra à Téhéran. Dans sa jeunesse, il pratiqua la médecine et savait se servir des plantes médicinales pour guérir ses patients. En outre, on dit qu'il était habile en astrologie et savait prédire l'avenir. Homme de plume, il avait choisi le pseudonyme "Dastân" pour parafer ses poésies composées en langues turque et persane.

Libéral, il critiqua le régime de l'époque à plusieurs reprises et dut s'exiler en Turquie à cause d'un écrit satirique contre le premier ministre du gouvernement Qâdjâr qu'il avait écrit en collaboration avec Mirzâ Malkam Khân. Dans sa patrie d'exil, il participa activement aux assemblées réunissant les iraniens modernistes. Il décéda en 1897 et fut enterré à Boursey, en Turquie. ■



Statue de Mirzâ Habib Esfahâni (Dastâne Béni)

1. Le point le plus élevé de cette province se situe dans les montagnes Zard Kouh, à 4536 mètres.
2. Centre de la province.
3. Mot local signifiant "pied de montagne".

Ahmad-Rézâ Ahmadi
Du thé chaud le soir du vendredi

Rouhollah HOSSEINI
Université de Téhéran

Appelez-moi par mon prénom
Ahmad-Rézâ !
Au soleil mes yeux brillent tellement
Que j'oublie un instant
La vieillesse et la maladie
Les pins de mon voisinage
Ont séché par manque d'eau
Réveillez-moi s'il vous plaît !
Pour les arroser
Et donner du grain aux vieux pigeons
Assis sur les branches vieilles
Du pin de chez moi !



A l'âge de 66 ans, Ahmad-Rézâ Ahmadi représente encore la génération des poètes ayant contribué, il y a presque quarante ans, à enrichir la poésie d'une dimension prosaïque. Sa poésie bénéficie en effet de certaines caractéristiques de la prose: simultanément narrative et descriptive, elle rend compte des divers aspects de la vie quotidienne, surmontée d'un léger voile de poésie. Le poète cherche en effet ses mots dans les dédales de la vie de tous les jours, dans les bribes de nature de son environnement immédiat: la cerise, l'orange, une pomme rouge, un panier, du pain et du thé chaud, viennent ainsi colorer son langage. Ce dernier n'est pourtant ni simple ni simpliste, car l'auteur maîtrise l'art de susciter d'étranges images, des "créations pures de l'esprit" comme dirait Reverdy. Ce qui rend quelque peu ardu l'accès à son œuvre. Certains vers, par leur longueur, compliquent encore plus la lecture, en débordant parfois l'espace d'une page entière.

Cela fait maintenant quarante-cinq ans qu'Ahmadi participe sans interruption à l'enrichissement de notre patrimoine poétique. Il a déjà donné jour à de nombreux ouvrages, dont *Les journaux de verre, Le bon moment des passions, Il était dix heures du matin* et son dernier texte: *Le thé refroidit sur la table le soir du vendredi*. Il semble cependant redouter la vieillesse, d'où sa nostalgie pour les temps révolus:

Autrefois
Un morceau de pain
Calmait ma faim
Et je rentrais chez moi
Toujours souriant
J'aimais tant les bus pleins
Je n'attendais point
Qu'au soleil
L'on me cède sa place
Je n'attendais qu'une rose

C'est vrai
Je t'aime

Sous cette pluie
Et au bout de la rue
Je te voulais assise
Pour mon passage
Et pour te dire bonjour
Je voulais
Que sous la pluie tu souries

Pour toi
Je voudrais
Jeter à la mer
Les mots que je connais
Renaître
Revoir le monde
Et ne plus savoir la couleur du pin
Oublier mon nom
Regarder encore dans le miroir
Ignorer ma chemise
Ne plus répéter aujourd'hui
Les mots d'hier

Je voudrais
Pour toi
Arranger la maison
T'acheter une valise
Je voudrais
Que tu me demandes le sens du voyage
Pêcher dans la mer des mots frais
Les laver

Je voudrais mourir
Au point de devenir vivant

L'automne se dissipe sur les branches

J'ai besoin d'un couteau
Pour déchirer cette pomme d'automne
Et libérer le rêve qu'elle contient en dedans

De peur du couteau
L'oiseau partit
S'envolant

Je ne demandais pas à qui
Le bonheur fut imparti
Les passagers couraient
A tel point confus
Après un morceau de pain
Après un panier de fruits
Qu'ils évitaient de me répondre

L'automne se dissipe sur les branches
Les fruits en sont les pelotes colorées de laine

Dans nos vies
Il n'y a point de paradis
Nous avons seulement essayé
De garder chaud le thé en hiver
D'empêcher le ciel de noircir un peu plus
D'éviter aux enfants
A leur premier pas
De basculer des marches

Combien il fut blessé
Le rêve que j'ai fait!
Au bout d'une rue
On t'avait cognée contre un mur de ciment
Les klaxons de voitures
M'ont réveillé
Mais tu ne partageais plus
Nos nuits et nos jours

Le thé va refroidir
Permets-moi de le boire!

Inguérissable je suis

Inguérissable je suis
Les feuilles jaunissent
Les morts
Se dessinent d'abord
Sur les pages blanches
Refroidissent ensuite les corps
Qui s'en vont lentement dans la rue
Par la fenêtre

Heureux son souvenir!
A l'aéroport
Elle me regarda seulement
Puis
Au milieu des bagages
Et dans la foule
Elle se perdit

Nous sommes allés vers l'oubli du printemps
Tu n'étais pas là
Nous sommes allés vers l'oubli des tables pleines de pain
Tu n'étais pas là
Tous se noyaient
Dans les feuilles et l'automne

A dire vrai
Ils ne cherchaient que toi
A propos
Où étais-tu ?

Même au cimetière
Où nous nous rendîmes un vendredi
Aucune trace de toi
Je suis allé à l'aéroport
Par un jour de pluie
Aucune adresse non plus

Pour chercher en vain

Le jour de ta naissance
De ta mort
Nous avons acheté beaucoup de calendriers
Aux flots nous les avons donnés

Nous rentrâmes chez nous
Tu étais assise
Sur le seuil
Mais
Sans nous reconnaître
Tu ne fis qu'appeler trois fois
Ton nom

Les feuilles tombèrent alors des arbres
Je ne peux dire de ce jour
Qu'il fût triste
Un jour de la vie tout au plus
Comme les autres jours
Mais qui ne se répéterait plus.

La différence entre la nuit et le jour

Dans l'ennui et le vertige
Des lampadaires de la rue
Tu vins chez moi

Nous nous enfonçâmes
Dans le fond de la terre
Avec une graine de pomme
Et un morceau de pain

J'ignorais pour combien de temps
Nous allions rester là

La terre ne révéla à personne
Notre ennui ni notre amour

Quelquefois la terre
Partageait avec nous sa douleur
Notre vie passait hâtivement
Nous ignorions
La différence entre la nuit et le jour
Nous avions oublié
Les étoiles
L'enfance
La mort
De temps en temps nous sentions
La pomme que nous avions sur nous
Et dont l'odeur nous apprenait
Que nous étions encore jeunes

Parfois nous souhaitions
L'arrivée d'un train, d'un navire, d'un avion
Parfois nous nous appelions

L'humidité de la terre
Faisait un lierre
Autour de nos corps

De temps en temps une fleur
Jaillissait de nos bouches
Je répétais ton nom
Trois fois par jour
Pour arrêter les plantes
De sans cesse pousser

Dans un miroir
Avec un nénuphar croissant
Nous avons émergé de la terre
Nous avons vu sur la terre
Les enfants jouer
Il était dix heures du matin.

Souriant
Je demandais ton adresse
Tes voisins m'ont dit
Qu'il y avait des années
Tu étais partie pour la mer
Personne n'avait trouvé depuis
De tes nouvelles

Je m'approche de chez toi
Je t'appelle
Je frappe à la porte
Il pleut
Il pleut encore.

LECTURE RECIT

Mon sang se figea

Crystal ARBOGAST

Fannie Poteet s'assit en tailleur sous le porche, agrippée à sa poupée de chiffon qui lui était si chère. Les rayons du soleil couchant perçaient l'épais feuillage d'un chêne géant, projetant sa lumière vacillante sur une petite cabane. Ces rayons de lumière dansante enivraient la fillette; le bonheur qu'elle éprouvait se lisait sur son visage extasié. Elle était assise, le visage levé vers le ciel, comme hypnotisée par toutes ces merveilles. Elle tendit l'oreille vers la hutte, d'où s'élevait un vague bourdonnement de paroles qui flottait dans l'air telle une douce mélodie.

"Ne t'inquiète pas Sally", dit la mère de Fannie en retour. "Tu connais bien Lige; il aime que toute la famille soit réunie pour le dîner. Son repas l'attend sur la cuisinière, mais il s'attend tout de même à ce que Fannie et moi soyons de retour pour le dîner. En plus, il brûle sûrement d'envie de savoir si madame Bosworth a réussi à traîner avec elle son mari à l'église." Ce fut le gai tintement du beau rire d'Ellen qui tira la petite Fannie de ses rêveries et la rappela à la réalité. Elle se mit debout, lissa les plis de sa robe et se retourna vers sa mère qui s'empressa de lui dire: "Emmène ton châle, mon trésor. Les nuits sont bien fraîches en cette saison; tu risques de prendre froid."

La fillette se dirigea doucement vers la cheminée pour y récupérer son écharpe; c'est à ce même moment que son oncle Johnny les rejoignit, une lanterne à la main et s'écria radieux:

-Prends cette lanterne, Ellen. T'en auras besoin sur la route. Je viens tout juste de la remplir. Regarde, la mèche est neuve.

Un sentiment de gratitude envahit Ellen qui finit par dire d'une voix imprégnée d'émotion:

-C'est gentil à toi, Johnny. Lige te la

rendra la semaine prochaine, quand il sera de passage en ville.

Ellen dit au revoir à son frère cadet d'un geste de la main et serra Sally dans ses bras. Après quoi, elle caressa le ventre de sa belle-sœur où un adorable petit bébé prenait vie, s'épanouissant un peu plus tous les jours. Elle fixa la jeune femme des yeux et lui dit sur un ton affectueux et bienveillant:

-Je serai de retour d'ici la fin du mois. Surtout, ne porte rien de lourd! Dieu seul sait que je n'ai jamais vu un tout-petit rendre sa mère malade à ce point. Je te parie que c'est un garçon!

En entendant cette dernière phrase, Fannie fronça les sourcils. Des frères, elle en avait plusieurs, mais elle aurait tant aimé avoir une sœur! Cramponnée à sa poupée bien-aimée, elle resserra son châle autour de ses frêles épaules et attendit patiemment. Cette poupée de chiffon que sa mère avait fabriquée lui était d'un grand réconfort; elle lui confiait toutes ses joies et ses peines. Tante Sally serra Fannie gentiment dans ses bras, déposa un tendre baiser sur sa joue de pêche et lui souffla doucement à l'oreille:

-Si Dieu me donne une fille, j'espère qu'elle sera aussi mignonne que toi.

L'oncle John caressa affectueusement ses cheveux en murmurant à son tour:

-Au revoir, ma cocotte. Quand la vieille chatte aura ses chatons, je t'en ferai cadeau. C'est d'accord?"

Fannie battit des paupières et l'ombre fugitif d'un sourire vint effleurer un court instant ses lèvres. Déjà, le triste souvenir des garçons s'était effacé de sa mémoire. Ellen resserra, elle aussi, son châle autour du cou, saisit la lanterne et prit la main de Fannie, la serrant dans la sienne.

Ellen et Fannie se mirent en route, avançant d'un pas rassuré. La route, longue de trois miles, était couverte de boue. Les pluies battantes de la semaine précédente avaient rendu le sentier impraticable pour les piétons. Elles rentreraient donc chez elles en longeant la voie ferrée, située à plus d'un demi-mile de la route. Cette voie les guiderait sûrement vers la chaumière qu'elles habitaient. Le vent sifflait dans les branches des arbres dénudés, mugissant avec furie dans les vallées. Ellen se mit à parler à sa fille de trains et des coins retirés qu'elle avait visités dont certains étaient, à ne pas en douter, d'une beauté insoupçonnée. La petite Fannie se réjouissait tant d'entendre les anecdotes que sa mère lui contait! Elle n'avait été en ville que quelques rares fois et n'avait jamais mis les pieds hors du compté de Wise[1]. Fannie gardait en mémoire les instants savoureux durant lesquels son père lui parlait des actes de bravoure de son oncle Jack qui développa, semblerait-il, très tôt un goût marqué pour l'aventure.

Son oncle Jack quitta l'état de Virginie et le comté où il fut élevé pour se rendre dans un lointain pays qu'on nommait Cuba, où il se battait pour Roosevelt. Elle se demandait parfois à quoi ressemblait cette contrée et cherchait à savoir si elle ressemblait en quelque sorte à son village natal.

Les derniers rayons du soleil couchant disparaissent à l'horizon, derrière les arbres comme cloués sur le corps de la montagne. Des ombres menaçantes émergeaient des bois denses qui bordaient le sentier. Des bruissements parvenaient aux oreilles de la petite Fannie et cette dernière sursauta comme frappée par la foudre. Mais la voix rassurante de sa mère apaisa ses craintes comme toujours.

Le hululement lugubre d'un hibou déchira le silence de cette nuit funèbre. La nuit enveloppa enfin le paysage où seule la lueur blafarde de la lanterne ainsi que l'ombre de certaines silhouettes informes se faisait voir au loin. Par cette nuit sans lune, où de gros nuages roulaient dans le ciel, on percevait à peine le clignotement des étoiles. Fannie trébucha sur les morceaux de gravier, dispersés entre les traverses et Ellen constata que sa fille était exténuée par la longue marche.

-On se repose un peu, c'est d'accord? On y est presque, tu sais. Il nous reste moins d'un mile à parcourir. Elle déposa la lanterne par terre. Epuisées, les voyageuses s'assirent confortablement sur les rails.

-J'ai peur du noir, maman. Penses-tu que Dieu nous protégera des dangers? murmura Fannie d'une voix tremblante.

-Oui, ma chère. Rappelle-toi ce que le prêtre a dit à l'église aujourd'hui. Tu n'es jamais seule, car le bon Dieu est toujours à tes côtés. Quand tu veux faire appel à sa puissance, parle-lui. Tiens, ça me donne une idée!

-Une nouvelle idée? Allez, parle-moi en. J'ai hâte de la connaître…

-Bon, dit Ellen en caressant affectueusement les cheveux de sa fillette. Je chante un de mes hymnes préférés. Chantonne donc les refrains avec moi!

La voix mélodieuse de sa mère résonnait encore dans sa tête, quand un bruit étrange la tira soudain de ses rêveries. Ce bruit provenait de l'endroit d'où elles étaient venues. Les yeux de la fillette plongèrent dans l'obscurité d'encre. Le son était bien faible, et ne ressemblait en rien aux bruits auxquels elle s'était habituée en cours de route. On aurait dit que quelqu'un avançait vers eux à grands pas réguliers.

-Maman, t'entends ça?

-Quoi donc?

Fannie se rapprocha de sa mère et dit: "Quelqu'un se rapproche de nous!"

Ellen serra sa fillette éplorée dans ses bras et dit: "Mais non, tu te fais des idées, ma chérie. Allez, fini le repos! On se remet en route. Sinon, ton père va s'inquiéter pour nous.

Ellen prit la lanterne d'une main et la main de Fannie de l'autre et toutes deux se remirent en route. Après un certain temps, les bruits déconcertants qui troublaient la petite gamine retentirent plus bruyamment. Cette fois-ci, par contre, les pas étaient indéniablement plus proches. Un bruit de pas pressés se répercutait dans l'obscurité.

-Maman, j'entends encore le bruit!

- Chut, ma petite!

Ellen s'empara de la lanterne et en dirigea la lumière vers la forêt.

-Tu vois, il n'y a absolument rien à craindre.

Le hibou hululait encore au loin; la brise nocturne faisait bruisser les feuilles des arbres.

-On dirait qu'il va se mettre à pleuvoir, dit Ellen en inspirant une bouffée d'air frais dans le plus profond de ses poumons. Un grand vent se lève. On sera bientôt à la maison. Regarde là-bas, c'est le dernier virage :

Mais derrière eux, les pas résonnaient de plus en plus fort. C'était le claquement de bottes cloutées - de grosses bottes cloutées.

-Maman, il se rapproche de nous! s'écria Fannie d'une voix déchirante.

Ellen tourna la lanterne encore une fois et dit: "Mon petit trésor, il n'y a rien ici qui puisse te menacer. Au lieu de te ronger les sangs, chante donc "Precious Lord" avec moi.

Fannie se mit à chanter avec sa mère, mais sa voix chevrota lorsqu'elle entendit les bruits de pas qui se rapprochaient d'elles de plus en plus. Elle n'arrivait pas à comprendre l'insouciance que sa mère affichait devant ces bruits.

Ellen chantait à pleins poumons. Une faible lueur brillant à la fenêtre de leur maison leur parvenait à travers les branches des arbres. L'aboiement tonitruant d'un chien au loin se fit entendre et le chant prit brusquement fin.

-Voyons, ne fais pas cette tête! On y est presque. Tiens le coup encore un peu.

Tinker viendra nous rejoindre d'ici peu. Notre bon vieux Tinker! Il a déjà chassé des couguars, tu sais. Il veillera sur nous. On arrivera saines et sauves à la maison, tu verras.

-Dépêchons nous, maman. Tu entends ça? Il avance vers nous à toute vitesse. J'ai tellement peur! Courons!

-Si tu y tiens vraiment… mais il n'y a rien à craindre, je te l'assure.

Ellen tourna la lanterne d'un grand geste de la main. Avançant sur la route, elle s'écria d'une voix sonore pleine d'émotion:

-Regarde, c'est Tinker. Allez, viens mon toutou.

Il s'en fallut de peu que les deux femmes tombent sur le pauvre chien qui courait le long du sentier qui menait à la piste.

-Ellen, c'est bien toi?

Fannie reconnut la voix familière de son père résonnant dans l'obscurité et s'en réjouit.

-Oui, Lige. Je suis vraiment désolée pour le retard. Je pense avoir marché trop vite. Notre fille est morte de fatigue.

Il prit sa petite fille dans ses bras et l'emmena jusqu'à la maison. Une fois rentrés chez eux, Ellen aida Fannie à se déshabiller et l'enveloppa d'une couverture.

La voix caressante de ses parents provenant de la cuisine ressemblait à une délicieuse berceuse. Même le ronflement de ses frères dans le fond de leur lit la faisait sourire et elle remercia le bon Dieu que sa mère et elle soient désormais hors de tout danger. En fermant ses yeux, elle entendit la voix de sa mère qui résonnait dans ses oreilles:

-Lige, j'ai entendu des bruits de pas tout au long du chemin. J'ai fait comme si de rien n'était pour ne pas faire peur à Fannie. Je chantonnais une douce berceuse pour lui faire oublier ses craintes. De temps en temps, je faisais un demi-tour, éclairant les alentours avec ma lanterne pour lui faire croire qu'il n'y avait rien d'effrayant. Lige… je sais bien que tu n'en croiras pas tes oreilles, mais juste avant de m'éloigner de la piste, j'ai jeté un dernier regard dans les bois et… devine ce que j'ai vu? J'ai vu que quelqu'un nous poursuivait … C'était un homme sans tête! ■

Traduit par
Shekufeh OWLIA

---

1. Wise: Comté situé dans l'état de Virginie, aux Etats-Unis



Journal de Téhéran
23 Avril 1937
3 Ordibehecht 1316

Ce que je dois aux maîtres de l'Iran

Par Henry de MONTHERLANT

Troisième partie

Dans sa conférence sur "*l'Ecrivain et la chose publique*", Henry de Montherlant parle de la part essentielle que chaque écrivain doit exprimer.

Cette part essentielle c'est la vérité: "*L'écrivain ne doit pas souffrir que les événements ni les hommes le distraient d'exprimer cette part essentielle, ou il ne doit le souffrir que dans une mesure très courte*".

"*Les trois années de "*Voyageurs traqués*", ça a été mon temps d'adaptation à l'art de dominer la vie. Maintenant ça y est. Et j'ai vu que c'est immense, c'est à se jeter à genoux (la vie). [...] J'aurai cette connaissance divine que je n'ai pas perdu mon temps, que j'ai déblayé ce qu'il y avait à déblayer, que je ne me suis pas laissé arrêter*".

La manière de s'exprimer n'est pas la même, plusieurs siècles s'interposent entre les deux écrivains pour donner un coloris bien différent à leurs conceptions et à leurs images. Mais l'aspiration humaine est la même, identique; le goût farouche et jaloux de la vie pour elle-même, la même anxiété de ne pas avoir assez déblayé, de ne pas l'avoir parfaitement connue, de n'avoir pas communié avec elle de toute son âme.

Chez les deux poètes nous trouvons la tendance à fuir les agitations inutiles, le même culte de recueillement fécond, le sens du divin dans la vie.

Mais le recueillement n'est pas une réclusion limitée en soi-même, ce n'est pas de l'abstinence, mais une possession intime de sa propre personnalité, pour pouvoir ensuite posséder la vie dans tout ce qu'elle est de plus noble: la bonté pour elle-même, la beauté pour elle-même.

Le refus du but immédiat pour la réalisation du but profond - "*se sentir à l'aise dans la nature*", dit Montherlant et, si on néglige la forme exotique, ne retrouvera-t-on pas un fraternel échos de cette sensation dans les paroles de Hâfez: "*Si tu prétends à la vie éternelle, cherche-la sur les lèvres roses de cette ravissante beauté*"?

Très iranienne est aussi, chez Montherlant la



conception de la mort considérée comme le cadre de la vie, la "finition" nécessaire qui lui donne toute son harmonie et tout son éclat.

"*La mort est pour moi une occasion de vitalité*".

L'idée de la mort ne comporte pour lui aucun effroi, c'est la condition nécessaire de la grandeur dans les sentiments et les actes des hommes :

"*La pierre du tombeau est devenue la pierre de touche de nos actes*", le sacrifice lucide de la vie permettant seul d'accomplir de grandes choses.

L'image de la mort est aussi inhérente à ses œuvres que celle du néant (voir *Relève du Matin, Mors et vita, Service inutile, Célibataire.*)

Dans le *Chant funèbre*, la description de sa promenade dans les champs de Verdun où la mort devenue familière est profondément mêlée à la vie nous rappelle beaucoup les vers d'Omar Khayyâm qui "sentait" que la terre était faite de joues roses et les jarres d'yeux d'amants heureux. La coutume musulmane d'aimer prendre du thé sur les tombes exprime cette communion familière et tendre avec la mort. Ce sens d'une harmonie calme et paisible entre la vie et la mort, c'est à peu près l'état d'esprit de Montherlant visitant l'ossuaire de Douamont.

"*Entre les fantômes parfois passait une petite réflexion de rien du tout." ; "Si je rencontrais un être humain, peut être qu'il m'offrirait un coup de pinard"; "Elle me décida enfin à me lever. Je devinais une eau voisine, au fond d'une des poches du sol par le bruit d'un oiseau qui trempait ses ailes et s'envolait à mon approche. C'est un bruit de jardin d'Esfahân*".[1]

De même, il y a beaucoup d'analogie entre l'acceptation totale des manifestations de la vie par Montherlant et celle des poètes iraniens. Les incohérences, les contradictions sont dans l'essence même de l'existence, en forment l'harmonie la plus profonde."*Le pur amour égalise tout. Nous voyons enfin l'unité. Nous voyons que tout est vrai*".

Les orientaux dans la même nostalgie d'université, ne s'embarrassent pas de leurs contradictions ayant beaucoup de confiance en la vie qui est assez féconde pour tout contenir.

Pour eux aussi, la beauté et la grandeur sont faites du mal et du bien. Dans le Golestân, Saadi déclare: "*Le trésor et le serpent, la rose et l'épine, le chagrin et la joie sont réunis l'un l'autre*".

Montherlant exprime le même mélange harmonieux et fécond "*L'océan dans ses profondeurs calmes regarde à sa surface la tempête et se réjouit de sa tempête et de son calme*".

Nous retrouvons chez cet auteur l'antagonisme du bien et du mal d'origine mazdéenne qui tourmente l'âme des souverains iraniens, même chez Ferdowsi.

Cette acceptation totale des goûts des croyances de la part de Montherlant, la conscience de pouvoir attribuer à l'Univers tantôt un sens et tantôt l'autre ne le conduit nullement à un scepticisme destructif [2]. La première condition de l'héroïsme est la lucidité parfaite, le manque de duperie un monde sans masque et sans brumes, monde aux objets sans ombre, monde sans complaisance est le seul digne de l'homme. L'élévation des sentiments consiste dans leur sincérité et leur spontanéité primitive.

"*Il n'y a pas de bien ou de mal. Toutes nos actions inscrites sur les feuillets de l'univers sont indifférentes. Méprise le jugement de l'homme, n'aie devant tes yeux que le but vers lequel tu tends par la nature elle-même, c'est à dire Dieu, et méprise les clameurs humaines*". Ce jugement de Hâfez n'est-il pas inspiré par le même état qui fait dire à Henry de Montherlant: "*Je juge que ceci est bien. Je juge que ceci est mal. L'âme dit* service *et l'intelligence complète* inutile"?

Mais c'est justement dans le service *inutile* accompli sous l'impulsion d'une profonde et noble poussée de la nature humaine en dehors de toute inspiration théorique de morale ou d'intérêt que réside la grandeur de l'homme.

Omar Khayyâm et Hâfez qui attribuent l'indifférence du bien et du mal à la prescience divine et à la fatalité ont de même que Montherlant une confiance illimitée dans l'élan spontané et inconditionné de la nature humaine.

L'influence au point de vue moral des maîtres de l'Iran sur Henry de Montherlant n'a pas été moindre que leur influence poétique.

Une morale pleine de dignité et basée sur le goût de la grandeur qui persiste même quand le but est obscur ou inexistant. Dans *la Relève du Matin*, *Le Songe*, *Les Fontaines du Désir* et dans *Service inutile*, nous trouvons cette "morale du sublime", le sacrifice, l'héroïsme pratiqués en vertu de leur essence même par le besoin qu'on avait de les vivre.

Peut-être aurions-nous dit seulement qu'il y avait *rencontre*, au point de vue moral, entre certains

sentiments exaltés souvent par Montherlant et des sentiments chers aux héros des auteurs iraniens, si nous ne savions que Montherlant avait revendiqué de s'être inspiré d'eux, disant à une personne de notre connaissance:

"*Il m'est arrivé, me trouvant dans la même circonstance que tel personnage de la littérature iranienne, de reproduire délibérément ce qu'il avait fait. Par exemple, étant volé par quelqu'un, non seulement de lui laisser ce qu'il me volait, mais de lui en remettre davantage, ce qui est la stricte imitation de ce que j'ai lu dans quelque divan.*"

Dans *Service inutile*, nous trouvons d'innombrables exemples de l'exaltation de la générosité, très semblables à ceux des divans iraniens. Ainsi dans *La Fête à l'écart*, l'exaltation de la mansuétude du marquis du Spinola quand il embrasse son adversaire malheureux:

"*Son sourire vraiment divin, le christianisme même (nous disons, christianisme parce que le héros appartenait à cette religion) mais sa mansuétude est aussi bien de n'importe quelle religion analogue*".

On comprendra dès lors quel terrain préparé trouvaient en Montherlant les nombreux traits de générosité, quelquefois sublimes, que l'on trouve chez les conteurs iraniens. Sublime de la charité. Un voleur ne trouve rien chez un religieux; celui-ci lui donne un tapis, pour qu'il ne s'en aille pas les mains vides.

Il y a d'autres analogies sur ce plan moral. Lorsque, à la fin de sa vie, Ferdowsi quitte son domaine ravagé par les guerres pour chercher un endroit plus sûr, parce que "*bien plus que la terre de ses pères, il devait défendre son poème et lui assurer l'avenir*" (Henri Massé), lorsque Saadi écrit: "*Quand la discorde surviendra, le sage s'enfuira, car, dans ce cas, le salut se trouve à la frontière*", lorsque Djâmi compose paisiblement le Bahârestân au milieu de la guerre civile qui désole son pays, on songe aux pages sur "*L'Ame et son Ombre*", dans *Service Inutile* où Montherlant proclame que l'artiste doit s'occuper d'abord de son œuvre, et lui sacrifier tout le reste. Et lui-même a rappelé, dans *La Petite Infante de Castille* le mot cité par Saadi, de tel personnage à qui le sultan disait: "*Il me faut un homme sage pour m'occuper de l'administration du royaume*", et qui répondait: "*Le propre d'un homme sage est de ne pas s'occuper de ces choses-là*".

Que de rapprochements on pourrait faire encore entre la morale de Montherlant et celle des auteurs iraniens.

Progressant dans cette étude d'affinités iraniennes, nous trouvons un autre trait qui apparente Montherlant aux poètes soufis : "*Sa négligence des choses extérieures*", son dédain pour les honneurs, la gloire, l'estime, son mépris à l'égard de l'opinion publique dont nous rencontrons les plus fortes expressions dans la préface de *Service inutile* et dans *Aux Fontaines du Désir*. Il ne peut pardonner à Barrès d'avoir sacrifié sur des "autels d'argile" aux dépens de la vérité profonde de sa personnalité.

Les années de pérégrinations de Montherlant sont une preuve de ce "je m'en-fichisme" professé à l'égard de la gloire mondaine, de l'importance immense qu'il concède à la vie instinctive.

De là, son exaltation de la *non possession*, sa haine pour les objets, pour la propriété.

"*Volupté du vide, dénuement de celui qui se tient toujours prêt à partir. Dans ce vide, je mets l'avenir*".

Très proche de celle de Khayyâm, la répugnance de Montherlant à servir ou à être servi. Cette phrase du *Service inutile* : "*Je répugne à ce qu'on me serve, me sens coupable quand je donne un ordre*" trouve un écho fraternel dans celle de Khayyâm "*Celui qui n'est le maître ni le serviteur de personne possède une bien douce existence.*"

Dans *Les jeunes Filles* et *Service inutile*, il exprime sa méfiance envers le travail, considéré comme moyen de gain et d'assoupissement des instincts naturels.

Malgré cette négligence pour les choses extérieures, Montherlant a un grand souci de la forme. Dans la *Lettre d'un père à son fils*, la courtoisie et la tenue sont recommandées comme des vertus essentielles. Très proche en cela, des Iraniens qui, au dire de Gobineau, ont "*le génie de la forme*", il attache une grande importance à l'esthétique de l'habillement (cf. *Aux Fontaines du Désir, Jeunes Filles*).

La conception de l'amour, dans l'œuvre de Montherlant, ressemble à celle des poètes iraniens en tant que l'amour d'une femme n'est pour lui que l'ébauche de l'amour totalitaire et se confond aisément avec celui de la nature et de l'art.

Ce sentiment tient une grande place dans ses livres et le "*Perduto è tutto il tempo ché in amor non si spende*" de Tasse pourrait servir d'épigraphe non seulement aux *Jeunes Filles* mais à la plupart de ses autres ouvrages.

De même, l'extase mystique de Djalâleddin Roumi ou d'autres poètes n'est au fond qu'un anéantissement de l'être dans tout ce que le monde peut offrir de meilleur et de plus pur, la puissance enivrante de faire fi de tout ce qui ne relève pas du plan divin.

L'amour pour Montherlant est un sentiment moins spirituel et moins absolu peut-être, il n'en demeure pas moins, comme pour les poètes iraniens, un refuge contre la vulgarité, un moyen de se dépayser dans le monde de la féerie et du rêve.

Ce n'est pas d'ailleurs pour lui un sentiment qui demande le retour (Cf. *Songe, Jeunes Filles*) "*L'idéal de l'amour est d'aimer sans qu'on vous le rende*".

Cette aversion d'être aimé à mon avis d'une sensation très forte de la beauté de l'amour, s'accompli et se parfait dans l'âme de l'amant comme une œuvre d'art. Le désir farouche que les initiatives ne vinssent que de lui, d'Alban dans le *Songe* et de Costa dans *Les Jeunes Filles*, découle en partie de la sensation de la grandeur d'un amour qui se crée et vit de soi-même sans but, pur d'affaiblissement et de tendresse insouciant de durée.

L'unique à ne pas souffrir des contingences et des déceptions. Les amours de Saadi et de Hâfez ont plus de laisser-aller et de tendresse. La sensualité qui se trouve abondamment dans les œuvres de Montherlant ressemble par son esthétisme à celle des poètes iraniens.

Les héroïnes de Montherlant sont de toutes jeunes beautés très proches par leur grâce insouciante et leur charmante naïveté de celles du Golestân.

Un souci farouche d'indépendance se mêle à toutes les aventures amoureuses des héros de Montherlant; Costa se dit rajeuni de dix ans par l'abandon d'une femme qu'il n'aime pas, de deux ans s'il l'aimait. Saadi, bien qu'amoureux de sa femme, l'abandonne et écrit à son beau-père une si belle lettre sur la liberté que celui-ci lui pardonne l'outrage. Le même souci qui le poussait à se dénuer de la propriété, à abandonner des êtres chers, à fuir la gloire et les devoirs qu'elle impose, lui dictera son attitude indépendante devant les femmes.

"*O toi qui as le pied enchaîné par la pensée de ta famille, n'imagine plus désormais de liberté*". (Saadi).

C'est dans ce désir de liberté que réside l'unité de toutes les attitudes de Henry de Montherlant.

Le "*Pense à la sortie avant d'entrer*" du sage Loghmân pourrait être un peu sa devise. Son souci de ne pas engager l'avenir, d'être libre, de pouvoir changer d'opinion, de goût, de caractère, de n'être enchaîné jamais, ni par un sentiment ni par un acte, d'être toujours prêt à adhérer de toute l'âme aux nouvelles manifestations de la vie, se résume dans ce cri de Minos: "*Rester soi-même et devenir autre*". Devenir un autre soi même.

Ce désir d'être libre, de répondre aux exigences profondes de sa personnalité, découlant d'une confiance illimitée dans la variabilité et l'universalité de la vie, me semble tout à fait iranien. Le poète soufi, lui aussi, se livrait, pur de tout préconçu ou préjugé, à la contemplation de la divinité. Montherlant ne veut pas ligoter l'avenir dans les doctrines du présent, pour laisser la vie le pouvoir d'exercer son emprise profonde et ne pas l'entraîner ni l'appauvrir.

Souci d'harmoniser l'imprévu et les changements de sa propre personne avec ceux de la vie.

"*La vie d'un homme est comme un ondoiement. On ne reste jamais le même,* disait un jour Henry de Montherlant*, un ondoiement qui ressemble à celui du dos du dragon chinois*".

En terminant cet examen des affinités iraniennes de Henry de Montherlant, je voudrais exprimer la joie très profonde que j'ai ressentie à constater la fraternité qui relie la poésie et la morale de cet auteur aux belles et grandes conceptions de ceux qui furent les poètes de la chevalerie iranienne. Ces poètes, comme Montherlant, ont apporté à leurs contemporains un peu de beauté, de féerie et de rêve, qui seuls savent donner aux moindres choses de la vie, comme dit le plus iranien des écrivains français, "*un goût d'étoile fraîche*". ■

---

1. *Mors et vita,* Paris, 1932, p. 73.
2. *Aux Fontaines du Désir*, Paris, 1027, p. 37.

Les Arméniens de l'Iran

Nejdeh MOOTAFIAN

Les Arméniens de l'Iran ne sont pas seulement des "anciens voisins" venant d'Arménie mais ils ont peuplé le territoire iranien depuis plusieurs siècles.

Au début du XVIIe siècle, Shâh Abbâs, roi iranien de l'époque, lança une opération militaire contre les Ottomans et occupa l'ensemble du plateau arménien. Les combats contre ces derniers eurent lieu près de la rivière d'Aras. L'armée iranienne fut cependant contrainte de battre en retraite et durant ces opérations, elle mit feu à de nombreuses terres se trouvant sur son chemin. A la suite de cet événement, plusieurs groupes d'Arméniens quittèrent leurs terres pour commencer une nouvelle vie en Iran. Les premières communautés arméniennes se constituèrent principalement à Shiraz, Ispahan, Rasht et Tabriz, la plus importante étant à Ispahan que les Arméniens surnommèrent "Jolfa".

Shâh Abbâs les autorisa à construire des églises et à se rassembler, favorisant ainsi une certaine intégration au sein de la société iranienne tout en leur permettant de conserver leurs traditions. Au fur et à mesure, les Arméniens modifièrent quelque peu leur mode de vie pour adopter de façon croissante les us et coutumes de la société iranienne. Ils n'en conservèrent pas moins leurs pratiques religieuses et leurs cérémonies ainsi que leur langue, tout en maintenant un lien assez étroit avec la patrie de leurs ancêtres.

D'après certaines recherches, il semblerait que le premier noyau de la communauté irano-arménienne se soit constitué à Shiraz, au début du XVIIe siècle. Certaines pierres tombales retrouvées dont certaines datent du milieu du XVIe siècle semble attester d'une présence encore plus ancienne. Ce premier groupe d'arménien se serait ainsi établi dès le début du XVIe siècle au pied de la montagne de Babakooh, à une centaine de kilomètres au nord de Shiraz. ■

Le phare

Fatemeh ASADI

La nuit dernière, je rêvais que j'étais un oiseau de mer
Qui, malgré le vent,
Volait au-dessus de la mer
Pensant à ses petits,
Plongeait dans le cœur de la mer

Je rêvais que je devenais un poisson
Qui, malgré la tempête,
Nageait au-dessous de la mer
Pensant à l'aimée,
Fuyait devant un oiseau de mer

Je rêvais que je devenais un pêcheur
Qui, malgré le typhon,
Ramait sur la mer
Pensant à sa fillette fiévreuse,
Ramassait le filet de pêche

Je rêvais que j'étais une fillette fiévreuse
Qui, malgré sa maladie,
S'asseyait sur un grand rocher couvert d'algues et regardait son père se noyer.
En rêvant au fond de la mer, en pensant à la lutte pour la vie, en souriant à la mort,
Elle se jeta dans la mer

Tout à coup, je me suis réveillée
Je n'étais ni oiseau de mer, ni poisson, ni …
J'étais un phare.
Malgré le vent
Malgré la tempête
Malgré les grandes vagues
Debout et éclairant la nuit

Afin que l'oiseau de mer puisse chasser.
Afin que le poisson puisse échapper aux filets.
Afin que le pêcheur puisse retrouver le chemin du retour.
C'était un rêve, encore.
Mais je ne pouvais pas aider cette fillette.
Elle seule pouvait trouver son chemin.



Mortéza JOHARI

Le tamaris

Nom scientifique: *Tamarix kotschyi*
Nom persan: Gâz

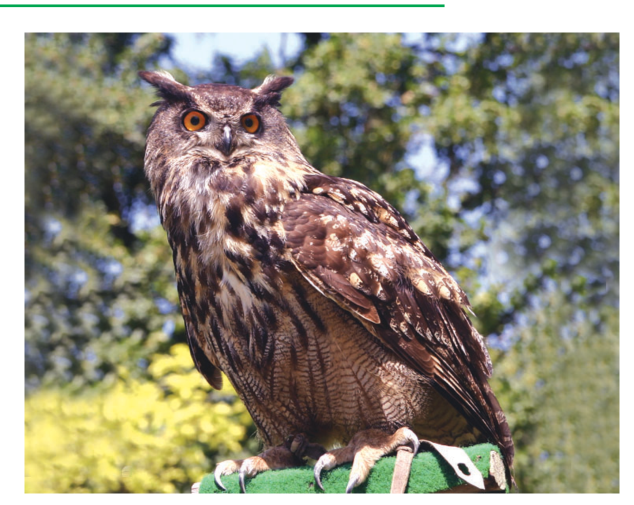
Plante vivace, ligneuse et glabre, le tamaris mesure de 2 à 2,5 m de hauteur. Ses tiges sont nombreuses et les nombreux rameaux de son écorce brunâtre sont dressés et étalés. Les jeunes rameaux et ramilles sont quant à eux plus ou moins étalés et penchés. Ses feuilles en forme d'écaille sont très petites, embrassantes, largement ovales et à bords cartilagineux. De couleur rosâtre ou crème, ses fleurs de petite taille poussent en grappes très nombreuses et ont une longueur de 40-45 mm ainsi qu'un diamètre de 4 mm. La floraison du tamaris s'effectue de mai à juin. Il pousse dans les régions désertiques et sèches.■

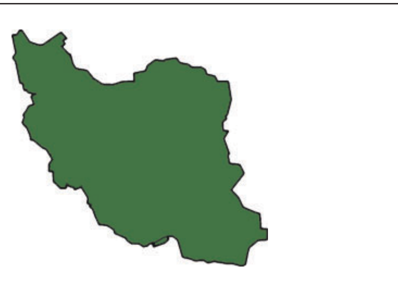


Le hibou grand-duc

Nom scientifique : *Bubo bubo*
Nom persan: Shâh-buf

Le hibou grand-duc est un oiseau très grand et puissant dont la largeur, lorsqu'il déploie ses ailes, peut atteindre jusqu'à deux mètres. C'est la plus grande espèce de hibou. Les adultes pèsent souvent plus de 4 kg. Sa tête est grande et pourvue de longues oreilles en plume. Le plumage de son corps est brun, ses dessous-d'ailes sont plus foncés que le ventre de couleur claire. Les parties supérieures de la culotte et de la queue sont délicatement modelées avec des vermiculassions foncés et barrés onduleux en forme d'amande. Il s'alimente principalement de petits mammifères, mais peut tuer une proie de la taille d'un renard ou des jeunes cerfs communs (jusqu'à 10 kg). Son habitat est varié, et il vit notamment dans les forêts, les déserts et les zones rocheuses. On le trouve en Afrique du Nord, en Europe, dans certaines régions d'Asie et au Moyen-Orient.■





- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه«رُوو دوتهران»در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner hors de l'Iran

LA REVUE DE TEHERAN

Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **50 Euros**

☐ **6 mois** **30 Euros**

Adressez votre virement à l'ordre de: Etela'at
Chez Barclays Bank PLC

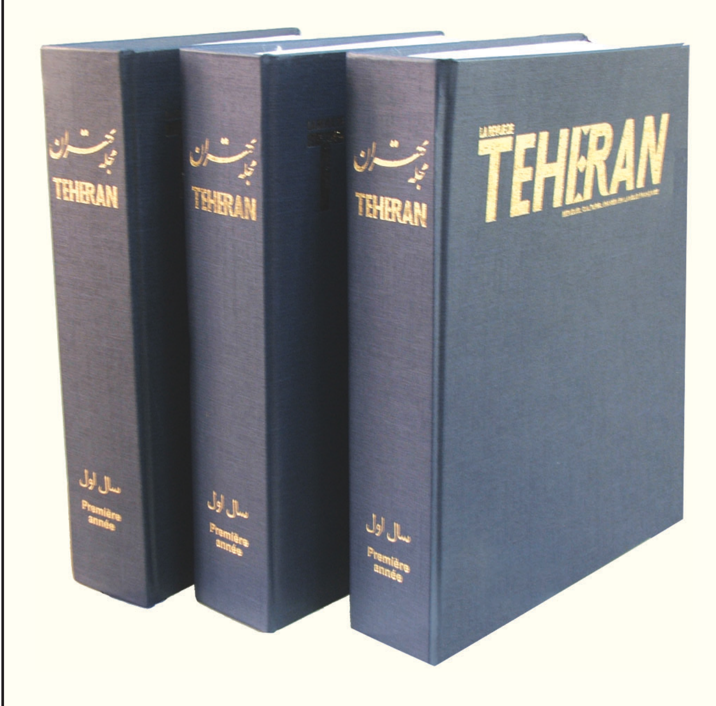
N° de compte: 47496522
Code succursale: 20-10-53

Adresse: Barclays Bank PLC
Bloomsbury & Tottenham Couer Road Branch
P O Box 11345
London W12 8GG
UK

Bulletin à retourner avec votre règlement à :

La Revue de Téhéran, Etelaat,
Ave Nafte Jonoubi, Bd Mirdamad,
Téhéran, Iran
Code Postal 15 49 951 199

Règlement possible en France et dans tous les pays du monde



دورهٔ یکسالهٔ مجلهٔ تهران، سال اول شامل دوازده شماره، در یک مجلّد عرضه می گردد. علاقه مندان می توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه انتشارات اطلاعات واقع در خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران مراجعه نمایند.

L'édition reliée des douze premiers numéros de la Revue de TEHERAN est désormais disponible pour la somme de 60 000 rials au siège de la revue ou au point de vente des éditions Etelaat,situé à l'adresse suivante: Avenue Enghelâb, en face de l'université de Téhéran

---

S'abonner en Iran

LA REVUE DE
TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه «رُوو دو تهران»

مؤسسه ______

نام ______ نام خانوادگی ______

آدرس ______

کدپستی ______ صندوق پستی ______

تلفن ______ پست الکترونیکی ______

برای داخل کشور

☐ یک ساله
۷۰/۰۰۰ ریال

☐ شش ماهه
۴۰/۰۰۰ ریال

اشتراک از ایران برای خارج کشور

☐ یک ساله
۲۰۰/۰۰۰ ریال

☐ شش ماهه
۱۲۰/۰۰۰ ریال

- حق اشتراک را به حساب جاری ۲۵۱۰۰۵۰۶۰ نزد بانک تجارت شعبه میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱ (قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت در سراسر کشور) به نام مؤسسه اطلاعات واریز و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک (یا فقط اسم و آدرس دقیق) به آدرس تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، ساختمان مؤسسه اطلاعات، امور مشترکین، نشریه **Revue de Téhéran** ، ارسال نمایید.
- در صورت عدم دریافت نشریه تا ۱۵ روز پس از انتشار با تلفنهای ۲۹۹۹۳۴۷۱ یا ۲۹۹۹۳۴۷۲ بخش امور مشترکین تماس حاصل فرمایید.
- اشتراک تلفنی نیز امکان‌پذیر است.

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز

مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول و سردبیر
محمد جواد محمدی

دبیر تحریریه
روح الله حسینی

تحریریه
اسفندیار اسفندی
املی نُوواِگلیز
عارفه حجازی

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

پایگاه اینترنتی
مرتضی جوهری

تصحیح فرانسه
بئاتریس ترهارد

ویرایش فارسی
محمدامین یوسفی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۱۱۹۹
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: rdt@etelaat.ir
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ



La Revue de TEHERAN

مجله تهران

ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۲۰، تیر ۱۳۸۶، سال دوم

قیمت: ۵۰۰ تومان

www.revuedeteheran.com